قصة

أكتب بالجسد

عبد الكريم غلاب

حينما همت بالقلم، كأداة خطاب، كنت مندفعة بما كان يتحدث به أستاذ الأدب المعاصر في الكلية :

– دراسة الأدب والنقد ليس علما تجريديا، ولا هو تعريف بما كتب الآخرون من إبداع : قصائد وقصص وروايات، ولكنه، أساسا، تنمية المواهب، وتفجير الذات لإبداع ما لم يبدعه السابقون...

كنت وأنا طالبة أقرأ كل ما يدرسه معنا الأستاذ، أو يشير إليه، – ولو بكلمات نقدية لاذعة – فلا أجدني أتلقى آراء مخطئة – هكذا كان يخيل إليّ أحيانا، والأستاذ، يملي علينا آراءه – التي لا تكاد تخلو من تجريح وهوى غير بريء عن الكتاب والشعراء المحدثين. لا أحد منهم كان حدثيا ينتج في عصره. هذه هي الصورة العامة التي كانت تنتهي إليها دراسات الأستاذ وإملاءاته.

أكدت لنفسي أنه غير مقنع. لذلك كان عليّ أن أكتشف الحداثة، فيما كتبه ويكتبه، المحدثون من المبدعين. كنت أقرأ وأقرأ، وأسجل ملاحظاتي لأكتشف حقيقة ما أقرأ، ولآخذ الرأي من المنبع لا من نظريات وآراء اعتبرتها متحيزة، والأستاذ يمليها في استعلاء، يوحي به منصبه كأستاذ الأدب الحديث.

– ولم لا أعدّ نفسي لأكون أستاذة الأدب الحديث... ؟

هكذا تساءلت في لحظة طموح. ابتسمت لغرور كان يركبني، وأنا بعد طالبة أدرج في شوق إلى إجازة.

– بعض الأساتذة يحتكرون الموقع حتى التقاعد أو الموت.

أفضى إلينا بهذه التهمة الحاقدة – اعتبرتها حاقدة – محمود راغب، وهو يوزع انتقاداته، في سخرية لاذعة مثيرة للابتسام والضحك، على أساتذة الكلية، لا يستثني العميد.

تراجع طموحي – أو هو غرور خادع – عن أن أصبح أستاذة الأدب الحديث، لأكون كاتبة، أنحو نحو كاتب متميز ممن لم يصنفهم الأستاذ مع الضالين طريقهم إلى الحداثة. قرأت له كل ما كتب. اتخذت من رواياته وقصصه نبراسا أسير به في طريقي حاولت أن أشقه، وأسير فيه حتى التفوق.

– لم لا أتفوق ؟

تساءل طموحي، وأنا أكتب أولى كلمة في أولى قصة عنوانها : "مسيرة نحو الشهرة".

– طموحي بحر صادق...

قلت لنفسي، فقد ولدت متحدية – قالت أمي بلغتها الفطرية – وسلكت طريق التحدي في المنزل وأنا ألعب مع لداتي، في المدرسة، وأنا أتعلم الحروف والكلمات، ثم أتلو في كتب القراءة قصة أو نبذة من قصة لهذا الكاتب أو ذاك من المحدثين، ويحدثنا الأستاذ عن الكاتب، ويلخص لنا مضمون القصة فيثير مخيلتي. لم تكن لي جدة تحكي لي حكايات الإنس والجان والغول وسيف بن ذي يزن. كان الأستاذ، وهو يلخص القصص، بارعا في إثارة الخيال. سألته مرة :

– لماذا أحبّها، ولم يحب تلك التي أحبته ؟

استغرب من فضولي المبكر، اعتبره تحديا لمقامه. أحس الآن أن وجهه احمر خجلا. لا أدري أمِن فضول طفلة في صيغة الصبا، وجرأتها على النطق بالكلمة "الحشومة" أم لأنه لم يكن يستطيع أن ينوب عن الكاتب الذي تخيلها تحب البطل، وهو يحب غيرها ؟.

وحدثت نفسي :

سأكتب قصة – حينما يقترب سني من سن الكاتب، وأجعل البطل يحبّ تلك التي أحبّته...لم أكن مغفلة أو غرة للدرجة التي كان الأستاذ – كان معلما – يحسبني. صديقات أمي كن يملأن الفراغ عند زيارتها بأحاديث يتكرر فيها حب الفتيات للشبان، وحب الشبان للفتيات...

لم أكن أفهم عمق مضمون الكلمة. كنت أدرك، من نطق الكلمة بهمس مريب، أنها تعني علاقة ما بين هذا وتلك. تساءلت مرة في طفولتي :

– لم : هي وهو... ؟

من إصرار الصديقات المتحدثات على استعمال ضميرين غير متماثلين أدركت أن العلاقة تتعلق بهي وهو...

– هل أصبح يوما هي ... ويكون أحدهم هو ؟

استعرض خيالي عديدا من هو : كل أبناء عمي، كل أبناء عماتي، كل أبناء خالاتي... غير أني كنت طفلة غرة. طفولتي الغرة المشبعة بالكلمات الهامسة هي التي أنطقتني وأنا أسأل الأستاذ :

– لماذا أحبها ولم يحب تلك التي أحبته... ؟

سؤال ظل بغير جواب. رسب في الذاكرة الطفلية، حتى أطل علي وأنا أكتب قصتي الثانية.

القصة التي مزقتني ودموع الألم تترقرق في عيني.

– لن تكوني كاتبة بعد اليوم. الشعور بالخيبة يجعلك تمزقين كل إبداعاتك...

مسحت دموعي. أعرف أن المرأة تبكي، أو تدر عيناها دموعا، ولو كان المشهد مضحكاً. فكرت، ومزقت القصة بين يدي كأني أشهد حطام قصر – قصر من رمال – بنيته، ثم، ثم دسته بقدمي – كما كنت أفعل على الشاطئ في طفولتي قبل أن تجرفه الموجة العارمة...

– لا ... لا يجب أن تعيش، فليست في مستوى ما يكتبه الكاتب الذي تعيش إبداعاته في أحاسيسي الفنية، ذاك الذي نجا من لطمات أستاذ الأدب الحديث.

القصة الثالثة أبقيت عليها. صادف ميلادها حصولي على الإجازة من الكلية.

– أصبحت أستاذة منذ اليوم – هكذا تحدث إلي التحدي الطموح – كل الخريجين أساتذة، ولو كانوا يحاصرون أبواب مجلس النواب كعاطلين يحتجون في يأس...

– أتحدى... لا لن أتظاهر مع العاطلين أمام أبواب مجلس النواب. لا علم لهم بالاحتجاج، لا معرفة لهم بالمحتجين. لا يحضرون. والذين يحضرون يدخلون ويخرجون من الباب الخلفي في سياراتهم الفارهة. لا يوجعون قلوبهم بالذي لا تراه عيونهم.

– أديبة أنا.. ؟ متخرجة من كلية الآداب... أشق طريقي إلى الكتابة ولدت متحدية – قالت أمي

– حصلت على الشهادة الثانوية بتفوق حققته بالتحدي... رافقني، وأنا "أناضل" لأحصل على الإجازة بتفوق. لن أدفن زميل حياتي – هذا التحدي – وأنا أقف على باب الوزارة أطلب تعييني أستاذة أو مدرسة في إحدى مدارس المدينة أو القرية، أو متظاهرة بباب المجلس مع المتظاهرين العاطلين.

– مدرسة الفنون الجميلة، لها صلة قربى بفنون القول الجميلة، التي عاشرتها في الكلية ترحب بك لو طرقت بابها.

هو شيطان التحدي يغازلني.

– لم لا... ؟ ما أزال "أتمتع بحيوية شبابي. لن أحيل نفسي على الاستيداع مدرِّسة في مدرسة أو في مكتب إدارة" أجيب على مكالمات الهاتف، أو متظاهرة مع المتظاهرين والمتظاهرات على أبواب

المجلس أو الوزارة. أو ... زوجة للفراش مع شاب يطمع في مرتبي. سأكون. لست بعد على استعداد لان أكون. أعيش الآن بقلب فارغ من الحب.

عالم جديد لم أتعرف عليه في الكلية : أدهشني ؟ جعلني أفتح عيني على حياة... الكلية ؟ تضاءلت في رؤياي أمام باقة الفنون التي تقدمها المدرسة : الرسم بالفرشاة والألوان. والنقش بالإزميل. الموسيقى بالوتر وملامس البيان... الغناء بالصوت... الجميل ؟ صوتي ليس خشنا، لعلي أكتشف أنه جميل، قد يجعل منه الأستاذ جميلا. والرقص. الرقص ؟ طبعا من الفنون الجميلة. ولو أتقنته الكثيرات دون أن تسمع باسم مدرسة الفنون الجميلة. الرقص فن جميل – قالت الأستاذة – يتحدى الصوت والريشة والإزميل والوتر. الجسد يعبر بإيقاعات لا تستطيعها الآلة الناطقة، ولا الريشة المتحركة بأصابع، جزء من الجسم، يتحرك بإرادة الفن، يعطي من كل ردهاته نغمة، توحي بإحساس، قد يبلغ حد الشبق... غير أنه ينتزع الابتسامة من الوجه الحزين، يفجر الاشتهاء في الإحساس المتبلد. يربط الاتصال الروحي، وليس الرغبة فحسب – بين عقل جامد وذات متوثبة. الرقص، يا بناتي – أضافت الأستاذة – رسالة حياة أكثر منها إيقاعات جسدية. قلم يكتب رواية مأساة فيعبر أصدق مما يعبر قلم حبر جاف. يحكي أروع حكاية ناطقا بالجسد لا بالصوت. شاهدت روعة الراقصين والراقصات على الجليد في المسابقات العالمية... تتبعت الرقص الثنائي في الحفلات الموسيقية الكبرى... تتبعت الرقص الفردي يوقعه شاب، شابة بقدمين معبرتين طافحتين بالرقة والحيوية وحسن الأداء. الرقص عطاء فني لا يحرك الغريزة – إلا في الذين يعيشون بالغريزة – يكتب بالجسد قطعة شعر جميل يحيي الإحساس الفني في الذين يتذوقون الشعر بفن غير القول.

– وحتى الرقص الشرقي ...؟

التحدي في جهر بالتساؤل، لا رغبة في المعرفة فحسب، ولكن للإثارة. أعرف الكثير ممن يصنفون الرقص الشرقي كعملية إغراء بلغة الجسد. على مشهد من الحاضرين من ملايين المشاهدين في كل مكان.

– يا بنيتي – أجابت الأستاذة – الشرق والغرب سواء. جسد الشرقية ليس أكثر إغراء من جسد الغربية. أسلوب أداء. التي تعبر بقدميها قد تعبر بصدرها (فكرت طويلا في الكلمة) الأداء الفني بالرقص كالأداء الفني بالكلمة. عطاء لا يجرح مشاعر ولا أحاسيس إلا عند المراهقين عديمي التربية. قلت الأداء الفني. أعني ما أقول. قد يكون أداء إغراء. ليس فنا ذاك. وهو شرقي أو غربي سواء. والأداء الفني خطاب للمتلقي. بعضهم يرى في رقصة "ڤالس" ثنائية الأداء بعدا فاجرا، إذا تأوهت الراقصة بين يدي الراقص.

فكرت والأستاذة تواصل حديثا شدني إليه بعمق :

– قرأت للكاتب الذي جعلته نبراسي قصة حب جارف انتهت.بما تنتهي به أية علاقة يفلت فيها

زمام الرجل، زمام المرأة من عقالهما. روعة الأداء. روعة استنباط الأحاسيس في لحظة عامرة بما هو أسمى من الحب، منحت القصة سموا فنيا تمنيت معه أن لو خرجت من عالم مجرد قارئة لأؤدي دور البطلة...

– ليس للفن حدود ... ؟

واجهت الأستاذة برأي فيه من التحدي بقدر ما فيه من حب المعرفة.

– لا.. ونعم... الحرية رحاب كل إبداع. الحدود قيود تفقد الإبداع مصداقيته، والفن مع ذلك يسبح في عالم المعرفة بالمبادئ وأسلوب الأداء. تلك حدود لا تقمع الفنان، وإنما تفتح له أفقا للتحرر، وإبراز العبقرية التي قد تكون خجلة لا تتفجر إلا في فضاء الحرية.

كنت في المدرسة كالنحلة أقبس من كل شجرة، زهرة، وردة رحيقها. أتوقف عند الرقص. أحاول أن أفجر ما سمته الأستاذة بالعبقرية. كنت أفكر – وأنا أمارس تمريناتي – في أمي، في خالاتي... لإحداهن لسان بتار. يبحث عن مكامن الضعف في أية فتاة، ولو غريبة عن وسطها لتجعل منها حديث المجالس.

كان معي رفيق هو التحدي.

وكان الرقص تخصصي في المدرسة. راودني شعور براحة النفس وراحة الضمير وأنا أدرس تاريخ الرقص في الحضارات القديمة والحديثة. أعجبت بما درست من أصول الرقص عند الشعوب البدائية في إفريقيا وآسيا. تذكرت أني شاهدت زعيما إفريقيا هو نيلسون مانديلا يرقص مع الجماهير الراقصة، وهو يلقي فيها خطابا وطنيا حماسيا. توقف ليؤدي مع الجماهير لحظة رقص. ثم استأنف حديثه في السياسة والحرية والقضاء على العنصرية. شجعتني الأستاذة، وأنا أمارس فنا نوعيا من فنون الرقص لا تتركني أتعداه حتى أتقنه. مدير المدرسة حضر مرة حصة تمرين في الرقص الكلاسيكي.

– عيشي بحركاتك مع الموسيقى. لا تدعي النغم يفلت من إحساسك، حتى لا تكون حركاتك بدون نغم. خجلت الأستاذة. كانت ملاحظة المدير من بدائيات الدروس الأولى. أدركت أن الرقص فن مزدوج. عبأت سمعي وتفكيري وإحساسي حتى تصاحب خطواتي وحركاتي فلا ينطلق جسمي في حرية سائبة.

بدأت غرفتي في المنزل تأخذ شكلا آخر. آلات وشرائط موسيقية. مجموعة كتب في الأدب الحديث، القصة والرواية. لم أكن أميل إلى الشعر كثيرا. أقرأ... أكتب.

– أنت بنت كلية الآداب.

قال ضميري وأنا أحمل القلم لأكتب قصة... مشروع رواية... بعثت بإحدى قصصي إلى مجلة الأدب الحديث... فرحت كطفلة حينما قرأتها منشورة في مكان بارز موقعة باسمي. شجعني

نشرها على كتابة أخرى وأخرى... أستمر في مشروع الرواية. حاولت أن أغني. لم يرقني صوتي بدرجة مريحة. أتذكر دائما الحركات اللاإرادية التي تطبع وجه أستاذة الغناء، وأنا أجرب حظي معها.

– لابد أن يستقيم صوتك فيؤدي. ليس من الضروري أن يكون جميلا كصوت أم كلثوم أو اسمهان، ولكن من الضروري أن يؤدي اللحن.

نطق شيطان التحدي الذي يسكنني. سمعت مرة صوتا أجش لأمريكي أسود يؤدي لحنا رائعا استبد بتصفيقات الجماهير. صوتي ليس أجش. سيؤدي...

أنهيت كتابة "فتاة متمردة"، كانت الرواية الثانية. الأولى تركتها على الرف لتشهد التجربة الأولى التي لم يرض عنها التحدي. كاتبت دور النشر في بلادي.. في بلاد أخرى.. – لم أتلق جوابا قابلا أو رافضا – طلبت مقابلة مدير دار النشر. حدد لي موعدا... حملت معي أعداد مجلة الأدب الحديث التي اختصت بقصصي. قابلني ببرود، كان يتطلع إلى شخصي، أكثر مما يهتم بما بين يديه من مخطوط الرواية.

– دارنا يا آنسة نشرت لكتاب كبار. منذ بدايتهم الأولى. حملت كفه نسخة من رواية لكاتب له اسم أخذ يحرك كفه كأنه يزن ركام الورق. أفهمني أن روايتي ليس لها نفس الوزن الورقي. تطلعت إلى وجهه بنظرة آسية.

– تزن فنّ القول بميزان البصل والبطاطا.قال شيطان التحدي. أجهضت كلماته وأنا أقف مودعة، و"فتاة متمردة" بين يدي.. في المنزل وضعتها مع سابقتها على الرف لتشهدا خذلان الأدب.

أقفل باب غرفتي كلما هممت بمواصلة تمارين الرقص وسماع الموسيقى. أعرف أن أمي تتضايق من حركاتي، تشعر بالخجل فلا تتحدث إلى أخواتها بما أتعلم في مدرسة الفنون الجميلة. خالتي، تلك التي تنعم بلسان ذرب في أعراض الفتيات، كنت حذرة من أن تضبطني مرة أغني أو أرقص.

– اكتبي... اكتبي... إرادتك أقوى من أن تصاب بنكسة...

هتف بي التحدي في لحظة تفكير...

يجتذبني القلمُ من الإيقاع. يجتذبني الإيقاع من القلم. أكنت أرقص. أغني. عابرة مررت أمام مرآة. توقفت قدماي على غير وعي. لأول مرة – كأني – أتطلع إلى وجهي. انحدرت عيناي ببطء انبهرتا من عنف سامق ما يزال ينبض بحيوية. أسلمهما إلى صدر ناهد في غير تسيب. ذراعان مرسلتان في غير هزال. قد أنثوي أهيف ممشوق في غير ترهل. أسلمني فضول الرؤية المتنازلة إلى فخذين مكتنزين وقدمين دقيقتين طفوليتين.

توقفت طويلا أمامها مواجهة مدبرة مجانبة تحدثت إلي بالكثير، ناطقة حية مغرية بالود

والصداقة. أبعدتني عن صمت الجدار وبلادته. همست في أذني :

– أنت في طريقك إلى الاكتمال. الرقص أنثوي. طلاب قسم الرقص في المدرسة كلهم فتيات. أنت... أنت إحداهن...

عدت إلى قلمي بعيدة عن حديث المرآة، أكتب رواية عن "صراع الحضارات". كدت أنهي الفصل الأخير. استعجلت. كتبت إلى دور النشر التي أتوقّع استجابتها. انتظرت. طال انتظاري لجواب إيجابي. توصلت برسالتين من بلدين مختلفين : الأولى. أكد لي مدير النشر فيها أن الأدب النسائي لا مقام له في سوق الكتاب... الثانية. رحب فيها مدير الدار على أن أدفع له حقوق النشر والتوزيع...

طويتهما مع "صراع الحضارات" وضعتهما مع كتابات أخرى على رف مهجور. عدت إلى المدرسة مع قسمي المفضل. اندمجت في عالمي.

.. لا ... لا تهجري القلم.

وسبحت الوصية "وصية التحدي" في فكر يائس.

صممت – ودموع الألم تعصر قلبي – أن أسير وراء نعشها إلى مثواها الأخير.

– لا يا بنتي... النساء لا يصاحبن النَّعش إلى القبر.

هتفت إحدى خالاتي منتحبة.

– ولكن هذا جدث أمي : هي كل ما كان لدي في هذه الحياة بعد وفاة والدي. لا أتركها للآخرين يحملونها إلى قبرها. سأعرف أين يضعون جدثها. هي أمي... أمي... أمي... وانتحبت والرجال يحملون نعشها... هي التي كانت تحذر أن تقترب من رجل.

غابت... غاب كل مورد لي في الحياة. كانت تعمل بيديها وعلى آلة الخياطة لتوفر لي الحياة. تعريت من سِتْرها... أقف بباب الوزارة أطلب العمل. كثيرات غيري عدن آسيات. أقف – مع المتظاهرين والمتظاهرات من حملة الشهادات بباب المجلس أنتظر نظرة استخفاف من بعض نواب الأمة، إذا لم يخرجوا من الباب الخلفي نحو مرآب سياراتهم الفارهة...

فكرت طويلا وإدارة المدرسة تسلمني شهادة التخرج من قسم الرقص بميزة تفوق... سأضيفها في درج مكتبي أضمها إلى شهادة كلية الآداب بميزة حسن جدا.

– لا لن تموتي فقرا وجوعا. شهادة المدرسة تتيح كل فرصة عمل.

هتف هاجس التحدي في أذني.

توقفت أمام المرآة طويلا أسأل :

– أية فرصة تحمل شهادة المدرسة إلي ؟

ظلت المرآة صامتة كما لو كانت جزء من الجدار الميت التي تستند إليه. انصرفت عنها في غير غضب. ما كنت أنتظر منها غير ما منحتني. دخلت غرفتي الموحشة. لم أقفل بابها، فليس في المنزل غيري، بعد أن رحلت عن حياتي. فتحت مسجل الموسيقى. منحت جسمي حرية الرقص الشرقي هذه المرة. وأنا أتذكر كلمة الأستاذة :

– لك موهبة فذة في هذا الجنس من الفن.

انصرفت بكل أحاسيسي إلى أداء أجمل ما تعلمت من إيقاعات تخرج بالرقص من وصمة "الشرق" إلى مضمونه "الفني" اتجهت إلى المرآة. أذناي مع الموسيقى، كانت الأنغام حادة مثيرة سريعة الإيقاع... عيناي مع المرآة تقرآن... أي نعم تقرآن، أسطورة آسية يكتبها جسدي. قد تكون أسطورة الراحلة التي تركتني في فراغ... قدماي، أذناي مع النغم، فخذاي... ملمس العفة مني... موقع حزامي... نهداي... ردفي... كتفاي... عنقي... قافلة، باقة ... هل سمعت، رأيت باقة تكتب أسطورة أزعم أني رضيت عن نفسي.

– أداؤك متميز...

خيل لأذني أنهما سمعتا الكلمة من الأستاذة.. من مدير المدرسة، لعله يعتذر عن ملاحظته الصائبة حينما رآني أؤدي حصة الدرس لأول مرة.

جلست أمام مكتبي لآخذ نفسا. لم يجهدني الرقص، أجهدتني الأسطورة، على المكتب قلم وورق... ومانيطفون حملتهما برفق وأسى إلى زاوية منسية من درج المكتب :

– وداعا...

كان فكري متوترا – بعد فترة رضى – قلب فارغ وضمير مستريح. أصبحت لا أطيق الجلوس عاطلة في تبلد. قذفت بي قدماي. سرت تلقائيا دون تفكير، إلى قاعة صغيرة لم أكن أغشاها من قبل قط قبل الوحشة التي تركتها في كل قاعات المنزل الصغير يوم رحلت. لقيمات من خبز يابسة فضلت من عشائي – أي عشاء ...!؟ – اهتديت إلى علبة السكر – كانت في يوم ما عامرة – بقايا من مسحوق. غمست فيه القطع اليابسة من الخبز. كأس ماء من صنبور ما يزال يعطى. خرجت من قاعة المطبخ راضية مستريحة الضمير.

لبست الملابس التي كنت ألبسها في المدرسة. لم يكن لي أن أختار. من مدرسة إلى أخرى. هذه أكثر سعة ورحابة... أخشى أن أضيع. هاجس التحدي يرسم خطاي. يقيني متاهات الضياع... كدت أترك المفتاح خلف الباب. كانت باب المنزل مفتوحة دائما في وجهي. من يفتح لي صدره لو نسيته. تعلمت يدي أن تفتح الباب. بدأت آلف الوحشة والوحدة... أقرأ... أسمع الموسيقى قبل أن أنام، أرقص عندما أفيق وأنهض من فراش...

متاهات المدينة تفتح أمامي آفاق الضياع. أسير بخطوات وئيدة حتى لا أنزلق فيدمر ضميري...

حذرة كنت أسير... وأسير... أي هدف ؟ أي مسعى...؟ أي مقصد... ؟ لا.. لن أضل السبيل. أجهلها. نعم. خطواتي غير مضللة. شوارع. زقاقات حافلة بالسيارات. بالسائرين على غير هدى، وهم يحسبون أنهم مهتدون... أتراني إحداهن، إحداهم ؟ قد يكون. وصلت أو لم أصل؟ حتى التيه هدف، قد يوصل. وكان التيه حينما وجدتني وسط ميدان رحب السعة حافل بالحركة. تدور حوله سيارات فارهة... متهاوية، حافلات، شاحنات حاملات يجرها حمر. حتى سيارات الإسعاف بزعيقها المزعج في إنذار. طفت بالميدان المنسق في إتقان. نباتات خضراء تحيط بنخلة سامقة تتوسط المدار.

– لم النخلة، ونحن في مدينة حافلة بهدير السيارات ؟ لم النباتات الخضراء في ميدان لا يُتيح فيه هدير السيارات لأحد أن يفتح عينيه على خضرتها ؟ ما أظن أحداً غيري – إلا العاطلين الذين تسلمهم أقدامهم شبه الحافية – تلفت إلى النخلة السامقة ورأى الخضرة تحيطِ بسيقانها... بنت الصحراء تقبع وسط المدينة، تؤكد الوجود... وأنا ماذا أؤكد هنا، أسير دائرة، أتوقف حائرة. أنا، الأخرى، كالسامقة الغريبة أثبت وجودي... ؟

كبلهاء توقفت على بساط أُعِدُّ الطرق التي يتوزع إليها الميدان. خمسة ؟ ستة..؟ لا هي سبعة.. طرق سمعي متحدث بصوت جهوري يهتف لآخر، بعيد بعيد. قد يكون في مدينة أو قرية أو قارة:

– أنا هنا في "سبع شوانط..."

ابتعد الصوت. غاب المخاطِب غياب المخاطَب. ولكني عرفت أني في سبع "شوانط". ازداد يقيني بالمنبه. ازدادت حيرتي كل طريق من السبعة تؤدي إلى ...؟ ولكنها جميعها لا تؤدي إلى روما... قد أسلك إحداها فتصل بي إلى وزارة التعليم. وتقف المسيرة عند الباب المقفل في وجه غير المحظوظ... قد أسلك الأخرى فتصل بي إلى بوابة البرلمان، فأنضم إلى المتجمهرين يتظاهرون ويهتفون :

– نريد عملا... أو نضرب عن الطعام حتى الموت...

لا أريد أن أضرب عن الطعام إن وجدته، ولا أريد أن أموت الآن. هما سبيلان لا توصلان.

أسلك سبيل الثالثة أو الرابعة أو الخامسة، فترمي بي جميعها على أبواب شركات أو بنوك أو دكاكين تجارة.

– ما دراستك ؟ ما مهنتك ؟ أين اشتغلت قبل الآن ؟

– دراستي أدبية... وفنية (فنون جميلة)

ويتوقف الحوار بسرعة. ليس عند المخاطَب وقت يضيعه.

– آسف، الله يفتح لك شي باب.

أسلك السابعة. رقم سبعة مذكور في الأثر... وفي الأدب... والتاريخ. الأمل يملي علي.

سلكت طريقا "السابعة" نحو ؟ نحو المجهول.

– هل وصل أحد إلا عن طريق المجهول ؟ هل كان المليونير الرحموني يعرف الهدف قبل أن يأخذ طريقه في المجهول ؟

اسم شجعني على ارتياد المجهول. أسير في حذر كسائحة تفتح عينيها على مدينة مجهولة...

أحدق بإصرار في المكتوب على أبواب العمارات والبنايات والمتاجر والسينمات وصالات العرض : ملهى النجوم الليلي... صالة عرض الفن الراقص... التسجيلات تفوق الموسيقى العالمية... مطعم ليلي راقص... اسم غريب ومضحك...

– اطرقي بابه... لا ترددي. مطعم لا ملهى... "راقص" ؟ وأنت ماذا تتقنين ؟

– لو وجدت مكتبة الأدب الحديث لطرقت بابها في إصرار...

– (التحدي يتفجر في ضحكة ساخرة) مكتبة... الأدب... الحديث... ما هي خطوتك الأخرى نحو النعيم..؟ اطرقي الباب. لا تخجلي...

فتح لي التحدي الباب، دخلت بأقدام ثابتة.

– يا آنسة لسنا في حاجة إلى نادلات ولا إلى عاملات أو سكرتيرات...

وتطلع المدير بفضول إلى وجهي. نظيف... عاطل من كل زينة. دار من حولي يقيس طولي وعرضي ووزني بعينين خبيرتين دون أن يدعوني إلى الجلوس.

– اسمعي ؟ قلت لك نحن في حاجة إلى راقصات... وأنت لست راقصة فيما يبدو.

كان ينتظر – لعله – أن أدير وجهي عنه نحو الباب. التحدي كان معي. أجبت بصوت ثابت عامر باليقين :

– ... وأنا خريجة مدرسة الفنون الجميلة – قسم الرقص...

صمت مطبق ساد بيننا إلا من العينين الفضوليتين تقتحمان وجهي، قامتي، من شعري – غير المنتظم في فوضى – حتى قدمي. كنت خجلة من حذائي، يقوم بمهمته في استسلام أبدي... اخترقت الصمت في إلحاح :

– كنت الأولى بين الخريجات.

استمع إلي في وعي. لعله لأول مرة كان يواجه خريجة مدرسة. تطامنت عيناه في فضولهما السافر.

– يا آنسة – سأعرف اسمك – المطعم دار محترمة. تقدم لروادها وصلات ترفيهية من الموسيقى والرقص (توقف قليلا قبل أن يضيف) الرقص الشرقي يا آنسة. أقول الرقص الشرقي...

ظن المدير أني سأنفر من كلمة الشرقي فأدير وجهي نحو الباب. كان التحدي معي :

– المدرسة علمتنا الرقص الشرقي والغربي، (أضفت ضاحكة) والأسيوي كذلك. إنها مدرسة الفنون الجميلة. مؤسسة تابعة للدولة خريجوها يتقنون الموسيقى والغناء والرسم وصناعة التماثيل والرقص بكل صوره وجمالياته...

انتظرت. لا أدري كم انتظرت... ؟ لم أكن أراقب الزمن، ولا أتطلع إلى ساعة في معصمي. الفراغ أوصى باحتقار الزمن. وكدت أضيف والمكان... أكان الفراغ يتملكني ؟ المجهول فراغ. في القاعة المترامية المزقة الأضلاع، المملوءة بالطاولات والكراسي. هي الأخرى تنتظر. فارغة إلا من أنفاس لعلها كانت تتردد بين جنباتها. طافحة بالأمل والود والانتشاء و.. الحب... هو الآخر ينتظر ساعة الاستجابة. أنا وحدي أنتظر بلا أمل ولا ود ولا انتشاء. ولا... حب... لا أحسبني أنتظر – طويلا. إذا لم يكن الانتظار يلتهم وقتي فماذا يلتهمه ؟ أقبل علي في صيغة الشباب. بدا عليه أنه يحمل رسالة. ابتسامة خفيفة على عارضيه.

– أنا المخرج مكلف بالسهر على النشاط الفني في المطعم : الغناء والرقص والتعامل مع الفرق التي تتناوب على هذا المسرح الذي أديت عليه تجارب الاختبار. أختار الموسيقى واللحظات الفكاهية ووصلات الرقص. فأرشد الراقصات أو الراقصة إلى سلوكهن مع الزبائن. (وقف شعري وأنا أسمع منه في جدية صارمة – الكلمة الأخيرة) استمر يتحدث كأنما يلقي تعليمات ؛ أدير المسرح ليكون جذابا لزبناء أكثر، وليشعر رواد المطعم بسعادة تجعل من وقت عشائهم متعة جميلة تغريهم بالعودة.

غير من لهجته وهو يبلغ الرسالة :

– المدير أعجب برقصاتك. لعله – أقول : لعله، سيقبل التعاقد معك. أحب أن أوضح أن التعاقد هنا غير ملزم. لست مكلفا بأن أبلغك هذه الملاحظة – غير أنه يلاحظ، وربما أنا أيضا الذي كنت أراقب عملك من بعيد أن ما قدمته أكثر جدية. ينقصك التغنج، وتقديم مفاتن الجسد. الرقص المدرسي المغربي الجاد، لن يجد من روادنا كبير ترحيب. من وجهة نظري : تؤدين أجمل منه في أروع أداء. أتدرين كم من عشاق الفن الجميل يرتادون هذا المطعم ؟ لن تجيبي... لأنك لا تدرين بعد. ولعلك ستعرفين أن الانتشاء يقرن الكأس بالمرأة. صدر الراقصة وما تحت الصدر يثير ضجيجا في رؤوس المنتشين بالكأس، فيطلبون الثانية والثالثة في انتظار أن تجالسهم تلك التي قدمت لهم على المسرح أغلى ما تملك... المدير سيقابلك، بعد قليل، ليبلغك احتضان المطعم لك كراقصة تحت التجربة. (أضاف بصيغة إشفاق) لا تراعي. أعتقد أنك ستنجحين في التجربة. وستكونين راقصة المطعم الأولى. (تراجع حتى لا أعتبر كلماته التزاما) : أتحدث انطلاقا من ملاحظاتي من بعيد... ستنجحين. إذا أخذت ملاحظات المدير بعين الاهتمام. حظ سعيد... انتظري...

لم يتركني في انتظار زمني، في انتظار اللحظة التي يستدعيني فيها المدير. تركني في دوامة التفكير بالكلمات التي أسمعها لأول مرة. مثيرة... ولكنها لغة المكان الذي فتح لي التحدي أبوابه

فدخلتها: صدر المرأة وما تحت الصدر... أجمل مفاتن الراقصة. اجتذاب الزبائن. مجالستهم ليطلبوا الكأس الثالثة... كان التحدي معي، وقد غرست كفي على الكرسي لأغادر. فكرت في العودة إلى القلم الثاوي في ركن منسي من الدرج. أنتج. أبيع إنتاجي بالآلاف، بالملايين. أصبح كاتبة مشهورة تزين كتبي واجهة المكتبات... وتصلك رسالة من الناشر – أجاب التحدي – يطالبك بحقوق النشر والتوزيع... ورسالة من الناشر الآخر : لم ينجح الكتاب فلا أغامر بالكاتبات...

عدت إلى مكاني من المقعد أنتظر المصير.

ليلتي الأولى. قدمت فيها أجمل ما كان يأخذ بإعجاب الأستاذة. كنت مضطربة. أواجه عيون جماهير لأول مرة. أحسست – أو هكذا خيل إلي بنهم في بعضها. بشبق يقطر من شفاه بعض المخمورين. ضجة من تصفيقات شباب أعادت إلي كياني المتحدي.

– تقدمين الرقص الشرقي

هتف هاتف من أعماقي. فكرت في الجسد، في الصدر، فيما تحت الصدر، في الابتسامة لا تختفي من عيني، في وجهي جميعا، في شفتي متفتحتين تنتظران ما تحفل به العيون الشبقة.

أديت رقصات شرقية فيها نغمة من الغرب، غربية فيها فيض من الشرق. رغم اضطراب كنت فيه موزعة الفكر بين عملي الجديد، وسط حشد من العيون المتطلعة والشبق الشره، وبين الأمل في النجاح، بين المدير الذي يقف خلف القاعة يراقب نجاحي أو فشلي، وبين المخرج بالجانب المتستر من المسرح يسجل أدائي بإصاباته وأخطائه، وبين الموسيقى السمجة التي أريد لها أن توجه رقص الراقصات وغناء المغنيات... كنت في دوامة لم يخرجني منها غير التحدي يناديني :

– أصبت. نجحت. استمري. لا تراعي عيونا يشعل فيها الكأس شبق العاجزين... استمعي بعمق إلى تصفيقات المعجبين. إنهم يتذوقون الفن.

توالت الليالي. أكتب على الضوء الساطع الموجه إلي – بجسدي قصة نجاحي. أفهمت ؟ المدير يأمر... ألا أجالس المخمورين من رواد المطعم.

أقنعني أن أحيي كلّ مجموعة لتلتقط لي صورة معهم في وضع راقصة مكشوفة العنق حاسرة الصدر، إلا ما يمتنع الحياء عن تعريته.

كتبت بجسدي قصصا رائعة لغتها الإيقاع. صفحاتها جسد وقف عند حدود الفن، أقنع الآخرين أن يحترموا الفن في أجمل وأروع سبحاته.

لم أمت فقرا ولا شعرت بجوع...

- إلى أن جُنَّ بِي عقلي -

رشيد المومني

ملحوظة : مختارات من عمل يضم 40 لوحة/قصيدة (حبر صيني مغربي)

عبر الطائر البحري
رهبة ليل الأرواح
فطنت أن
مساريها
ما بدأه

ARCHIVE

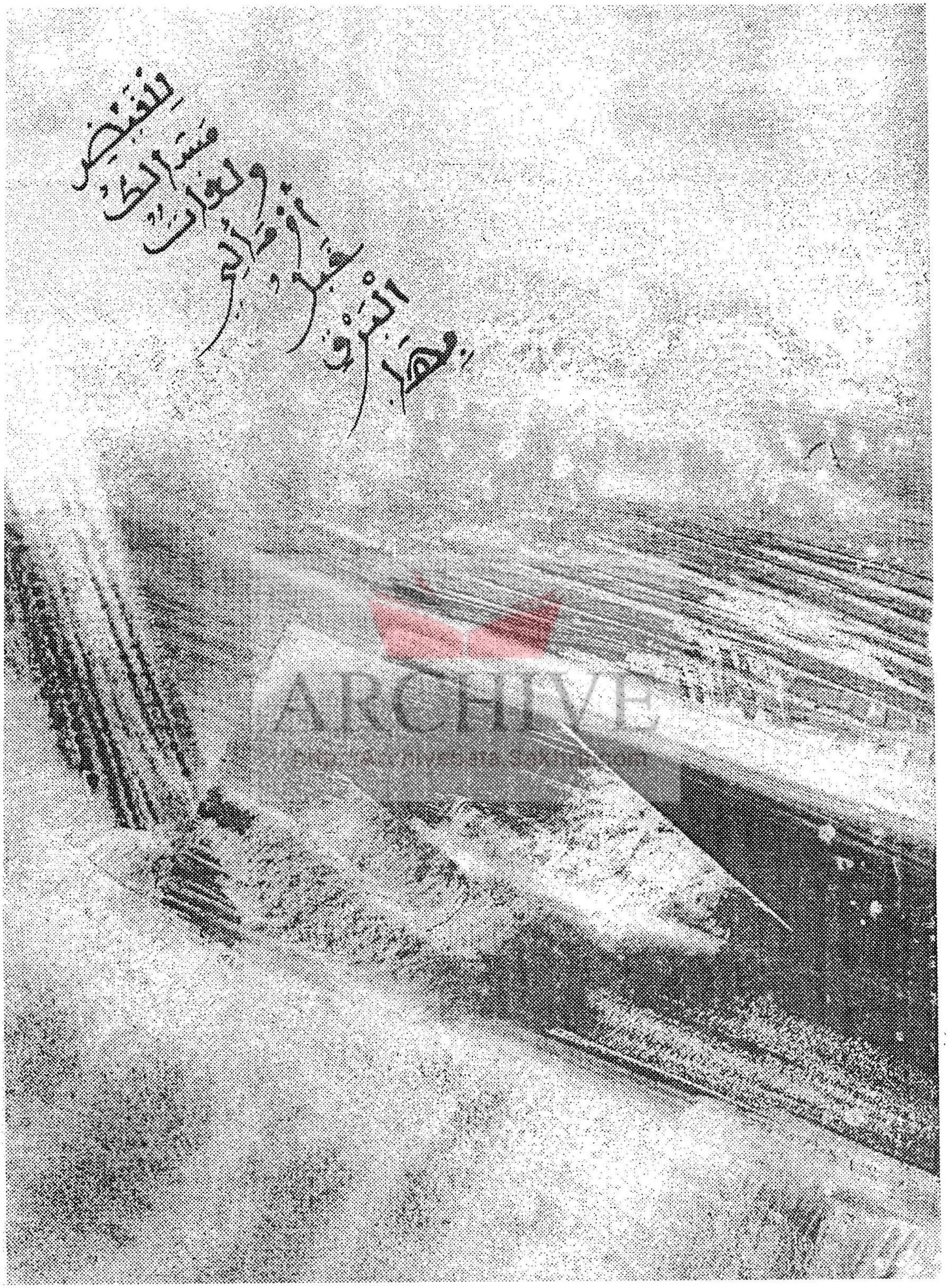
هو ذروة النشوة
أرض مقلوبة على الطوفان الدائم

غزالة من حجارة
تحرس الرعاة
أنفاسها البيضاء
تختفي
في صمت
الحافة
بغموض

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

إلى أيّ لبنان
يقودُ
خُطايَ
هدوءُ الحصانِ
الجريحْ

ARCHIVE
http://Archive...t.com



لِتَنْفُضَ
مَسَارَكَ
وَتُعَارِكَ
[illegible]
البَرْقِ
[illegible]

ARCHIVE

عشق
نکتہ
قریب
محو
واپس
آن
جنت
میں
عقیب

ARCHIVE

شعر

من كتاب الأسرار

خالد الريسوني

أسرار الغياب

أحترق في دهشة الغياب
وأرى أمرأة تودع أسراري
في عتمة أسحارها،
تداعب ألفة أحزاني
وتمسكني من لغز عصياني
وتعدني في كل مرة
بالإقامة في العشق
أو بتأويل إشارات قد تقودني إلي...
كأني خارج للتو من متاهة يتم
لست أغمس روحي في عتماته
تتربص بي
كي تأسر إشراقات سمائي
كلما أفشيت أسراري للصحراء
فيغمرها وهج جنوني
وتحيك لي من المؤامرات
ما لا يقوى عليه إلا الراسخون في العشق
وأعود إلى سحر محبتها
بحثا عن جرعة زائدة تحميني مني
فتناديني بكل الأسماء
تربك النسيان في شرفاتي
وتعري براءة حزني
تحضن أرقي
في حدائق قسوتها
وتحرس أحلامي كي لا تعبث بها يد آثمة...

أسرار الحجر

عبثاً أركض في متاهات أروقة الكهف
ثمة أشباح تطارد ظلي
وتهدد بنسف عبوة الروح،
وأنا أطوف بالحجر اللماع
أمسكه بين أصابع الكف،
كأني أحمي وردة الجنون المضيء
من لفحات الرياح
من عيون الدهاة
من سهام الرماة
وعري الصفات
أترك للموت فسحة في الأعماق
كي ينهمر فيها ظله الشرس
مثل شعاع كثيف
يعمق جرح الفلاة.

أحس نواح دمي متموجا في الهواء
فوق معطف الوقت يسيل،
أكفكف دمع النخيل وأصغي
لأغنيات الروح يبعثرها الصهيل
عبر الضفاف،
ألملمها بعناد جريح،
كأن كفي تقبض الآن على جمرات
هذا الصمت الهارب
وهذا اللهاث المتعاقب
كأنها تختنق وميض صرخة
حطمتها السماء فوق رايات الصباح.
والأرض بقايا حرف بلا معنى
خيط شفافية لا ينتهي في نداءات الجنون
أو في مرايا البهاء
هي ذي المتاهة...
كهف مظلم.. مسرح كبرياء وسلام محبة،
بوصلة وحدود، رايات وخباء، جرح ونداء،
ركض وأنفاس متلاحقة،
أشباح كريهة.. معادلات عشائرية.. تعب السنين
السقوط، الاحتراق، السمو فوق الجراح...
خلفك رماح من نار تسابق الخطو
وأمامك هوة وأغنية احتضار
فيض جنون في وضح النهار
وألف شعار وخط حصار.
عبثاً تخفي أسرار الحجر اللماع
إشعاع كفك يفضحك،
كيمياء عشق وضياء
أجراس السماء والبحر،
نحو أبراج النور ترتقي سلماً من ماء
ترتقي سلم غربتك العاتية
وفي الخلوة تحفر تمثال الكبرياء
ها قناديل الحروف تضيء الآن حلكة الفضاء
وتفسد لعبة المطاردة.
حجر أم شكل خارق لإضاءة الفراش

وحروب البلاد الثكلى
شهب من نار
وعيون تحصي الموتى على طاولة الخيانات.
هي ذي الجذوة في كفك
حجر وبضع كلمات
تتوجها معبد الينابيع الأولى
أو مملكة للظلال،
هي ذي الأشكال اللماعة
سوف تتلاشى في الفراغ
إن أطلت التحديق في تفاصيلها
كأن المرايا تلتهم بعض هذا البهاء
كأن العيون تختزن سيلا من رماح
يجتاح الأشكال، الحروف، الحبر والضياء.

أسرار الجحيم

الحروف رماح
والبياض ذروة العمى
هي ذي الأيام تمجد أسرار الجحيم
تستعمل الاستعارات أقنعة لتسلية المجهول
وأنا أحدق في الأبجدية
فلا أرى سوى المعلوم
حشود أجساد مهترئة تنوح
أجساد لا يخدعها النسيان
أصواتها المنتحبة تتلاشى
في عذابات هذا الليل المقيم
أصوات ترحل باتجاه الأفول
تغادر مكمن النور في لغتي
وتفاوض من أجل أرصدة في البنوك
أرى روحي تحلق في الخرائب
وأرى أحلامي المكبوحة تهجرني
متشحة بالسواد
وأرى طوابير الشهداء ينزلون إلى الجحيم
وأرى الشحاذين
على أبواب الحاكم يستجدون الصفح
وقليلا من الزاد
أرى زمني أعزل يتكوم في الرماد
وأسمع نداء الجسد إذ يفاجئ عتمة المستحيل
أتحسس خطوي
فتعنفني الشجون والكلمات والأماني
فلا تعثر قدمي على سبيل
يفضي بها إلى حتفها
لا ظل أحتمي به من سطوة الخداع
ومن ظلمة وطن يمتهن القتل الرحيم
حين يسلبنا الحكمة القاسية.
قال عمرك سراب وأحقاد لاتنتهي
قلت ياعمري تعال معي
نحاور قسوة هذا الصمت
لعل الصمت يعيد البريق بعد الأفول
ويعيد سماء النجوم الشاردة.

شعر

قصائد

يحيى عمارة

1. وردة البقاء

في الصباح الذي
نطقت فيه ريح الجنوب
لتحدث صاحب نقش الفصول
عن بداية وقت الخريف
شاهدت طفلة من ورق
تحت إبط الطريق
غيمة من سنابل
وسط التراب تموت
وشوكا يصفق للعاصفة
ظل يحبو كظل كليم
ومن شمس حب
تكلم حرفا جديدا
كعادته
خرجت من عيونه
حبة قمح
ونام على أرضها
لم يستيقظ
إلا بقليل من النفس.

2. كولونيا

أرضها من ضباب
وحاناتها نسوة في أباريق خمر
يسرحن مثل الكمنجات لوز الفرح
على كونشرتو الفلاسفة
وعلى شمعة الكاتدرائية

يزغردن أناشيد الماء
بين العازفين
ثلجها مركب لليمام
يخيط الرغيد بغيم الفصول
ومن وراء الغمام
حركت شفتيها في هسيس الليل
عندما سألت شاعرا ميتا في الطريق
Wie geht's ihnen !
رد هيغل من ترانيم الروح
وبتغريبة من زرادشت
إنها ساحرة
إنها فاتنة
في دروب جمالها يا سيد الضباب
ينتشر الصعاليك
إنها غريبة
في حضارة إنس
أرسلوا حربهم
زينوا وجهها بالجنون
وبقوا راكضين لا يعلمون
إلى أين تتجه السكرات ؟
ويرفعون شعارهم
جسدها كأس هائل
إنها مدينة الله في المرآة.

3. طاغور

هو قال لي
كن عندليبا ساعة العشق
وانشر جناحك في البياض
خل الفؤاد يمزق الرؤيا بوثبة حرقة
هو قال لي
خذ سر أنغام من الحب الطهور
وكن مقرا واحدا للكل
لا تنس المكان
ففيه كوثر إنسان
هو قال ليحلق مع الطير الجريح
إذا يجيء مغردا بمنطقه
ومنوعا تغريدة الغناء
هو قال لي
يا شاعري سم المقام قصيدة
عند المساء
واترك صهيل الآخرين
أنا وأنت نقطف الأشجان
من شرق سراجه في الجنوب.

شعر

اَلْحَائِط

عبد الدين حمروش

اَلشّاهِدُ عَلَى يَدَيْنِ تَسَلَّقتَا إِلَى سَطْحِ قَمَرِ. اَلْعَنِيدُ لاَ يُرْهِبُهُ أَبَداً زَحْفُ جَرَّافَاتٍ أَوْ دبَّابَات. اَلْمُسْتَسْلِمُ لِضَرَباتٍ يَتَبَارَى عَلَى تَنْفِيذهَا أَطْفَال. اَلْغَاصُّ بِرُسُوم مُرَاهِقَةٍ ضِدّاً عَلَى بَيَاض سَرِيره. المُلْتَفُّ كَالحَيَّةِ عَلَى قَصْرٍ دُونَ أَنْ تُعْرَفَ لَهُ نِهَايَة. اَلثَّابِتُ فِي وَجْهِ أَيَّامٍ غَدَتْ عَنَاوِينَ تَصَدُّعٍ وَانْكِسَار. اَلْوَاقِفُ بِحَزْمٍ لأَلاَّ يَكُونَ هُنَاكَ سَلاَمٌ فَبالأَحْرَى كَلاَم. المَزْرُوعُ بِصَنَابِيرَ نُحَاسِيَّةٍ لاَ تَكْفِي لإِطْفَاءِ ظَمَإِ طُفُولَة. اَلضّاجُّ بِوِشَايَاتٍ نِكَايَةً بِعَشِيقَيْنِ تَوَاعَدَا عَلَى لِقَاء. المُخْتَرَقُ بِحُفْرَةٍ تَخْتَصِرُ طَرِيقاً طَوِيلَةً وَمُتْرَبَةً إِلَى مَدْرَسَة. اَلْوَحِيدُ كُلَّمَا شَرَدَ عَنْهُ مَارَّةٌ غَفَا وَأَطْرَقَ فِي صَمْت. اَلسَّمِيكُ لاَ مَنْفَذَ فِيهِ لِهَوَاءٍ أَوْ ضَوْءِ نَهَار. المُتَبَقَّى مِنْ بَيْتٍ كَانَ مَحَطَّ أَحْلاَمٍ وَيَوْمِيَّاتِ حِرْمان. اَلطَّوِيلُ بِجَانِبِهِ تَصْطَفُّ طَوَابِيرُ طَمَعاً فِي فِيزَا إِلَى أُورُبَّا. الكَاتِمُ

لِتَطَلُّعَاتٍ دَاخِلَ عَتْمَاتٍ تُسَوِّرُهَا قُضْبَان. اَلْمَكْسُوُّ بِوُجُوهٍ انْتِخَابِيَّةٍ وَإِعْلاَنَاتٍ تِجَارِيَّة. اَلْفَاصِلُ بَيْنَ جَارَيْنِ لاَ يُحَرِّكُ أَيُّهُمَا شَفَتَيْهِ حَتَّى بِتَحِيَّةِ صَبَاح. اَلسَّاهِرُ عَلَى أَنْفَاسِ مُشَرَّدِينَ يَفْتَرِشُونَ جَوَانِبَ وَيُقَاطِعُونَ سَمَاء. اَلْعَالِي بِحَيْثُ لاَ أَمَلَ فِي بُلُوغِ خُوخَةٍ لَدَى جِيرَان. اَلْمُنْتَصِب : بَيْنَ تِلْمِيذٍ وَمُعَلِّمٍ لاَ يَكُفُّ عَنْ قَرْصِ أُذْنِهِ بِسَبَبٍ أَوْ بِدُون.. بَيْنَ زَوْجَةٍ وَزَوْج كُلَّمَا اقْتَرَبَ مِنْهَا أَدْرَكَتْ أَنَّهُ يَغْتَصِبُهَا أَلْفَ مَرَّة.. بَيْنَ عَبْدٍ يَرْفَعُ كَفَّيْهِ وَإِلَهٍ يَقِفُ مُتَفَرِّجاً بِنَظَّارَتَيْنِ مِنْ حَجَر.. بَيْنَ بِنْتِ جِيرَانٍ وَسَاعِي بَرِيدٍ تُخْطِيءُ رَسَائِلُهُ قَلْبَهَا كُلَّ مَرَّة.. بَيْنَ عَقْلٍ يَتَأَنَّى وَيُخَطِّطُ وَقَلْبٍ يَجْرِي وَيَنْدَفِعُ كَتَيَّار.. هُوَ الْمُحْتَلُّ فِي قَلْبِهِ بِعِبَارَتَيْ : مَمْنُوع اَلْبَوْلُ..

وَالرِّزْقُ عَلَى الله.

شعر

أبْـني عُشّـاً في الْـفَـراغ

الذهبي مشروحي مارس

وأنا أختار كل مجازفاتي بكامل العناية أدرك أن كل شيء قد ينقلب ليكون علة أولى وتأخذني المتاهة إلى عتمة قد لا تنيرها حشراتي المضيئة كلها ولو اجتمعت وركِبتْ رأسها. أخرج من عرس إلى عرس ملفعا بالحزن إلى سفر لا يعيدني أبدا إلى ذاتي. أسير خببا لن يهطل عليّ مطر واحد. وحده صدأ الأبواب الموصدة ينثر غباره الأصفر على رأسي.

* * *

وزاوية القصيدة تكفي لأبني قصورا تزورني فيها النجوم ليلا وأم العيون تَدْفُق على قلبي أنشطة سحرية. أليس في الماء ترقد فورة العطشان. رقصة واحدة لا تكفي كي تهطل النزوات من شرفات الجسد إلى جسد تطل من نوافذه الأبراج التي قررت مصير الرغبات التي فاتها حد التحقق. ويهيأ لي أن الطيور التي غادرت الجرف الأصفر للحزن لن تعود ثانية إلى بداية القصة لئلا تطير إذا لامست عرش الغمام الذي تتربع عليه كلمات يثقلها حزن جارف.

* * *

سأبعث كلماتي خلف مسارها المتعرّج وأفتح أضوائي على أنوار لغة تتعقبني كالإثم ولن أنفرد بشيء يخصني في هذا النفق. وأينما يكون الكائن الذي سأكونه سوف أتَحَرْبأُ كيلا تتعرف علي الشظايا التي يملأها الحقد فتنفجر في وجهي كرمانة معدنية ليختفي خفقي ونبضي وتنهض الفراغات لتستوعب كل

البقايا التي تفيض عن أفول كينونتي.

* * *

سألتئم مع ذاتي التي تجرحها الكلمات وهي تنبت على رؤوس الأقلام وأصوغ من رعشتها أقصى رغبة تتمدد على سرير خطاب تملأه فجوات تملأها طحالب الكهوف التي احتضنت بيض السماء قبل أن تفرّخ الدوافع إلى اقتراف الفواجع التي تتطلع إلى موتي أنا الحي وهو يموت والميت وهو يحيى.

* * *

وسوف تضيء الشموع التي تحملها أنامل الكلمات فجر تكويني الجديد وسأعبث بكل الورد الذي لا يخدش كبرياء النشيد. وسأعزل كل الأقنعة التي تعرفت على وجهي وألقي بها في النهر البعيد الذي يعبر الأفق الوردي. وسأمضي بغير انتباه عمدا. لن يحطم قلبي تصالح شرفتين تخيّم عليهما فورة العِطْر.

* * *

لن أقطع الكلمات من منتصف همومها وألقي بها في موقد اللوعة. وأمرر يدي على خيط الكلمات التي تنسجني إلى آخر كلمة تنبض بين وحشة ولقاء. أما التجاويف التي ستشهد عزلتي فسأعلق فيها لوحات إضافية وأكتب فيها بكل شراسة : ليست للاستعمال بعدي وأنام مخفورا بالنمل والديدان المتأهبة دوما لغزو البياض.

* * *

وأنا أهمّ بالنهوض تخونني سيقان الخطاب. وفشلي في تحديد وجهة أولى يعني شيئا واحدا : إنني باق هنا ما بقي السحاب يضرب حصاره على خيمتي. أنتظر أن يحل بي خطاب آخر ينهضني، يقويني ويقحمني في زحمة السياق ليخذلني ثانية ويكسر أعوادي كلها ويرميني بما تبقى من حطام. بين يديه أحيا وبين يديه أموت ممتلئا بالتشيُّءِ الأبدي.

* * *

أنا لا أكتب إلا لكي أستريح من الواجب والمطارق التي تخبط في رأسي تعلّمني ألا سبيل آخر أرهن إليه أحلامي غير مجد المطارق إنما أنادي كلماتي كي تحل بي أو أحل بها خوفا من العودة إلى السنديان معصوب العينين.

* * *

وإذا نهضتُ مفكك البراغي هذا الصباح وقهوتي لم تنضج بعد والذكريات خلفتني وراءها بلا بَرّ سوف أتسكع أينما تقودني كلماتي بخطاها الثقيلة في انتظار عودة ترشدني إلى هدف محتمل لم أتبينه

من قبل في غبش اللغة التي غامت في ذاتي ولم تنقشع بعد.

* * *

كلما أدركت شيئا تبين لي أن الشيء يبتعد عني وأنا لن أنخرط في القبائل المعدنية كي تكون لي هوية من حديد يسهل كسرها. أنا أنسج من لغتي شبكة لينة أتعلق فيها تعلق العناكب. وفي انتظار صيد ثمين أبني الكمين تلو الكمين ولن أعتمد سوى على هذه الخطوط كي أسقط رأسا أو أتسلق رأسا كلما احتجت إلى توازن خيط أو خيطين في سقف من سراب.

* * *

أنا لا أمزح عندما أمد يدي إلى القلم وهي لا تمزح بنفس القدر عندما تقدم لي الدواة فوق جسدها لأمرح أو أسرح أو أزرع القمح. تكتبني المجازات بعنفوان مدادها وأنا أسهو على هامش بيادر يخونها قدَرُ الحوافر.

* * *

أنا أسأل فقط : لماذا أُحْيي اللغة وأنا أموت.

* * *

العين لا ترى واللغة ترى واليد لا تستطيع أن تدفع الأذى بل اللغة ذاتها التي تتحصن بك منك. لكم أبدو مسكونا بهذه المجاملة لما أنا عليه كمخلوق لغوي يتدفق بفوضى الأصوات على رصيف مفتوح على تعدد الطرقات.

* * *

الوجود ليس تمرينا اعتياديا لفهم الذات ولا هو وصفة فلسفية لكسر حاجز المحرمات. لشدّما يؤلمني التخلي عن بعض الكلمات قبل أن يصبح التخلي ممارسة اعتيادية لا تحط من قدر أحد الكائنات.

* * *

اللغة التي أكتب بها لا توجد في المعاجم ولا أعثر عليها إلا في الشرفات التي أتطلع منها إلى العالم ككل في جزئياته الصغيرة والكبيرة التي تملأني سحرا حيث أصبح جزءاً من كل العالم والعالم يصبح جزءاً من كل ذاتي. فلتنطفئ الشموع والأنوار كلها. ثمة ما يكفي من الكبريت لإشعال فتنة أزلية بين الكلمات.

* * *

العالم الذي نتحدثه اختفى وبقيت اللغة تتحجر في الدماغ. نعم توجد أشياء لم نتكلم عنها لأنها لا تملك قيمة في الوقت الحاضر نلصقها بظهورنا كقدر استهلاكي. هذا لا يزعج سوى من يجهد لإحياء

الموتى ليلعبوا دور البطولة في مستقبل ليس لهم.

* * *

أنا لا أبحث عن زراعة سرية لأشجار مهربة في أرض ليست لي. أنا الشجر ذاته والأرض ذاتها التي تجري مجرى الزمن والماء في أوصال الغزاة الذين مروا مثقلين بهموم البقاء. وأنا أسهر في ليل الشجر لئلا يسرق مارق أو زنديق حلمي. هذه يدي مثبتة في خطها الأسود تزيح الأستار بلطف كي يطلع فجر لغتي موشحا بالاستقامة بعيدا عن الكتب الصفراء التي تحولت إلى وكر للمنتحرين على أبسط الأوهام.

* * *

قف هناك أيها الملفع بجرائمه المقدسة. لا تتقدم صوبي فأنا لا أخاف الموت ولا أحتل سوى ربع المساحة من حلم صمت من أجله الدهر كله ولا أحتمل أن أرفع علما أبيض وفمي يمتلئ بالخطابة. وبينما كنت أعمُر الزنازن وأعبر صوب غدٍ أصبح ماضياً كنتَ تعمّر بطنك بكسكس الحاضر لتعبر إلى الماضي. وإذا لم أصوب احتمالاتي بدقة تعريت من أسباب الكائن التي تشدني إلى تربة هذا النص.

* * *

أنا لا أتباطأ عنوة كي تلحق بي خطواتي الضائعة. أنا أشحن بطاريات جسدي بما يشبه الخمر وأمضي لأسترد زرقة الأفق ولأهيم مفعما بالرؤيا التي تقلدتها وأنا أتقدم لأبني منصة عالية لإطلاق أجمل الأحلام الخالية من رسائل العنف. ولأنني العاشق أطلقت العالم في صرختي وتتبعت الصدى إلى ما بعد اختفاء الأفق في المدى. ما أقسى هذا الألم الذي يقطع أنسجة ليست لي : هناك دوما من يعتقد أنك تغني وأنت تنوح.

* * *

أنا لا أكتب. إنما أتعلم ألاّ أزعج أحدا وأنا أتألم.

* * *

في كل سطر أحب أن أربي تمساحا يقرض كالمتصوف كل الحواشي التي يدبجها قطاع الطرق والمترازقة من الخطب المقدسة ليقيم داخل تقشف المتن بكامل انكماشه وضيقه المأتمي. وعندما لا يكترث بقدرته على القرض يخطو أولى خطواته نحو التآكل البيولوجي دفاعا عن الأنا باعتباره أكبر جرم في الكون كببته خيوط اللغة بكل الألوان.

* * *

بلا باطن أحيك من لاشيء قوام هذا النص. وحده العدم يمدني بالدلاء لأتدلى بين الأشطان كالبئر. بلا هوية كنت وسأظل ما شاءت لي الصدف أن أشاء. ألْمعُ وأنْطَفئُ كمصباح يوشك أن يتعطل على هامش المستحيل.

* * *

الكتابة تسبقني دوما إلى المكان. أنّى حللت وأنى ارتحلت أرها تجلس إليّ وأنا أجالسها. نُدْعى معا إلى وليمة لا خبز فيها. وحده السراب يتلألأ في العين وفوق مائدة الإفطار. كم هو قاس اليوم الذي تتعطل فيه القدرة على الكلام.

* * *

خَطابَتي امرأة، رِقٌ وزِقٌ وزنديق يستفتي الشاعر في الحق.

* * *

في زنزانتي كنت أنبش في الحائط لأضيء وقتي وكلما فكرت في الفرار انسحبت للفرجة على الرجل السجين الخائف من أن ينبت له جناحان يحلق بهما في الأجواء العليا.

* * *

أنا الأعرج الأعمى أتوكأ على دْراعيَّ. يكفيني اتجاه الريح لأقول لن أطير بأجنحة من ورق. من شمع هي أحلامي أذوب كلما توكّأتْ عليّ الأزمان. وأخاف على الأدوار أن تلعب بي وأنا أخطو أولى خطواتي في مستنقعات اللغة. أطفو مع الطحالب ونباح الكلاب على سطح ليل يشرده عمقه الغارق في الظلام. لا يمكن لي أن أسقط دوما كأخطاء الإملاء في الشوارع التي ليست لي أو أخرج من لغتي من غير داع كقط ضال لأقول هذا الوطن لا يشبه وطني وهذه المملكة لا تشبه مملكتي.

* * *

أنا لا أحتاج أن أصعد إلى برج عاج كي أطل على ذاتي من أعلى شرفاتها. يكفيني أن أنظر إلى نثار قصائدي لأراني متلبسا بحبل غسيل تلوح في أفقه ألبسة شفافة لكل النساء اللائي هجرنني واحدة واحدة إلى ما وراء الجبل الذي لم تنزل عليه حكمة من السماء ولم يسأله أحد عني وعنهن.

* * *

في النوم أيضا أستطيع أن أكتم مراهقتي التي تأجلت لسبب لا أعرفه وعندما تسيل نطفتي على السرير أكذّب ما شاهَدَتْ رؤاي لأن عيني امرأة ترقباني كأفعى نبتت في جذع الأحلام. وليهبط بي الظن خمسين درجة تحت الصفر سوف أصعد ثانية من حرارة المشهد البليل لأضحك في نومي.

* * *

وأنت تسير أو تطير لا ترى في الأفق ما يعكر صفو المزاج والموت الذي غيبته عنوة يختار طرقا

ملتوية كي يعرج عليك وليهمس في أذنيك أنت على البال فتردُّ عليه وقد أثقل لسانك ملح العظام بزفير متقطّع هو كل ما تبقى لك من رد طبيعي على سؤال.

* * *

يضيق بي الأفق. أحشر ذاتي مع الظلال الهاربة. أفتش عن هوية لم تلتصق بظهر أحد بعد. وفي انتظار رد الزر إلى قميصه سيبقى صدري مفتوحا. ولماذا في نظركم أشيد النوافذ في أسواري إذا كانت ستبقى مغلقة. وكيف تخرج القصائد لتستطلع بقايا الوجود في غيابي إذا بقيت أبواب سجني مغلقة.

* * *

تعالي نسير على خطوط متفرقة لإرباك العدو. تعالي نحرث الأرض بأناملنا فالسحابة التي لم تمطر مرت فوق رأسينا واختفت. جسمك معتم وخيوط وصلك شفافة وهاأنذا أنحني لأقيم طقوس العبادة الأولى قبل أن ينحني الكون كله بعدي. ناوليني كؤوسا مترعة بفائض النخوة لن أخلف ورائي سوى الفراغ يردد رجعه الفراغ.

* * *

جسدي ذاكرة ولغتي قيامة وطريقي إليك يبدأ منك وأنا سأجيء ككل أصناف الهواء المعبإ مضغوطا إلى الأقصى في عجلات لا تدور. مغربي أناديك وصوتي لا يصل. صداك المتردد في مواسير ذاتي يوقظني مدلهما كالموج وليس بقربي بحر لأبحر ووحدها الصاعقة تفتل حبال السوط قبل أن تعصف بي لأترسب في الأخير كأحجار مرجانية على مشارف هوية لن تتحقق.

* * *

وأنام على رصيف المفاجأة أو أملأ فجوة بين كلمتين أو أموت مرتين وأنا أرى الذباب المفترس يتحلق حول رفاتي فوق أرض لن تصبح قصيدتي بفعل نزع الملكية. أتردى في براكين الضجر والآلهة تعودني وهي توجه خراطيمها لإطفاء الحريق الناشب في داخلي. ذاتي بركاني الثائر وسيظل الدخان يرتفع إلى أعلى والحمم تتدفق إلى أسفل.

شعر

في البدء كانت أنثى

إكرام عبدي

أيا امرأة تتقمصني
ضاق جسدي بك،
قصي حبل المشيمة بمقص الذهب
وضعي الحجر الأساس
لحياة تشرد أرعن،
تيهي في براري القصيدة
وانبجسي فكرة شاردة
أغنية غجرية
واصنعي الإيقاع من صدى هذا الفراغ،
حلقي في سماوات المجاز
بجناحين من خيال
وإن شح ضوؤهما
اغمسيهما في بحيرة الشمس

وأضيئي مجهولا
متواريا خلف غيوم الصمت،
تدثري بالتيه
وفي غابات فوضاك
دوسي هذي الأرض اليباب
بعنفوان الأنثى،
وأحيانا تمرغي في ترابها
وانفخي من روحك في جسدها
فقد يصير قبرها حياة لك.
أعلني شطحاتك
توحشك
للريح.
اصنعي من عناقيد اليأس النازفة
نبيذا متلألِئاً لخلوتك الجريحة
انكشفي...
دعي حمامتيك المتوثبتين
ترفرفانِ في سماء العشق،
تطيبي بعطر الجنون
أنصتي لذبذبات موجك،
لتصاعدات جسدك،
سافري في تجعدات شعرك الغجري
وكني اللاجسد،
كني الخطيئة
واطرديه بكل غواية الأنثى من جنتك،
كني البحر

وكلما ضاق المكان بك
افترشي الموج
المزدان بشراشف من زبد
سريرا
لشهواتك
لجنونك
للغامض فيك
لكل الفصول التي تجتاحك...

للمرأة المسافرة التي..
كلما وطأت أرضا
أضاءت شموع جرحها
بحثا عن أرض بائدة لم تطأها بعد.
كني الماء الهادر
واحفري على سريره الأبيض
مجرى لشهوة شرسة
واسقي رغبة تشتعل في عينيه
دعيها تكبر أمامك كطفل شقي
تشاغبك
تراودك
تشاكسك

رصعيها بلآلئ العشق
أنثري بين جنباتها حبات الزهر،
وأحيانا دعيها تغفو بهدوء
على صدرك المحموم
فقد تستفيق أكثر نداوة.

كني البدء
ومن لقاء الأرض بالشمس
انسجي جسدا آخر
لأنثى موشاة بالطلاسم
ففي البدء كانت أنثى.

كني الجمال
تعري
ابهريه
أقرئيه آياتك
دعيه يتهجى حروفها،
لا تحفَظيها له
كي يخشع.

كني الألق،
تسللي خلسة لمعبد صمته
وانثري على روحه بعضا من حبات ضوئك،
واحذري أن تضيئي كل عتمته
فقد لا يبصرك.

كني أنت
وإن راودك ذاك الظل المزعج
تحرري منه
تحرري من النور
فقد يوهمك بالحياة
فقط، كي يستعبدك.

ذكرى

مصطفى لغتيري

نظافة

منقادة بحسها الغريزي، زحفت دودة جائعة نحو جثة داهمها العفن.. ببطء دلفت نحوها.. بعد لأي أشرفت عليها.. لمحت جمعا غفيرا من الديدان يحيط بالجثة.. بنهم يقتات عليها.. للحظة توقفت الدودة.. تأملت المشهد مليا، فاكتسحها تقزز مقيت.. عافت نفسها أن تتغذى على تلك القذارة النتنة.. بعد هنيهة، نكصت على عقبيها متقهقرة.. بتثاقل دبت نحو مستقرها، في انتظار جثة أكثر نظافة.

الشاعر

بعد كل قصيدة تجود بها قريحته، يداهمه إحساس بأنه رويدا رويدا يدنو من القصيدة المثلى.. تلك التي حلم دوما بكتابتها.. في دواخله تجذر اقتناع راسخ، بأن حياته لا تساوي شيئا دون هذه القصيدة..

---

* – ملف من إعداد وتنسيق القاص المغربي عبد الله المتقي.

في ليلة ما، اكتسحه توتر لا عهد له بمثله.. استيقظ.. أشعل النور.. تناول ورقة وقلما.. فاندلقت ببهاء تلك القصيدة.. بعدها عاد إلى فراشه هادئا مطمئنا..

صباحا قرأ القصيدة، فانبهر.. أبدا لم يصدق ما اقترفت يداه.. بعد لحظات اخترقه غم ثقيل، لا قبل له بتحمله.. في نفسه قال "أبدا لا يستحق العالم هذه القصيدة".. دون تردد أحكم قبضته على الورقة.. حملق فيها جيدا.. تملكته حالة غريبة.. فمزق الورقة.

ذكرى

هي امرأة وحيدة، منذ أن غادرها زوجها فجأة، ودون مبررات مقنعة.. اعتادت، كل ليلة، قبل نومها، فتح صندوق.. بأناة وحرص شديدين فَتُخْرِج منه معطفا خلفه الزوج وراءه .. تتأمله جيدا.. تستنشق رائحة أنهكها تداول الأيام.. تشهق باكية.. بعد أن تنفرج غمة في صدرها، تعيد المعطف إلى مكانه.. تغلق الصندوق ثم تأوي على فراشها.. كان ذلك كافيا، لتشعر بأنها لا تزال امرأة.

ماذا ترى الآن ؟

سعيد بوكرامي

نساء الفنار

المرأة التي تحمل تلك الصخرة.
تئن أو تبتسم في صعودها كأنها غفرت للآلهة آخر قدر أخرق في هذه البيداء.
وضعت الصخرة أخيرا فوق ظهر امرأة أخرى كأنها تحملها حقدها الأزلي.
بقيت الصخرة تتنقل كقدر بين نساء العمارة
فكان آخر رسو لها بالقرب من الفنار
وضعتها آخر امرأة بإجلال لهذه النهاية الحتمية
لم تعش تلك المرأة/ الصخرة، بعد ذلك سوى سبعة أيام، ثم هوت إلى قاع البحر حيث نصفها، الآن، تحت الماء ونصفها المرئي ينتظر السماء.

ماذا ترى الآن ؟

وبعد السنة ماذا ترى في الأفق ؟
كلاب مشردة تتنابح بحناجر

محشوة ببقايا دجاج فاسد
كلبة جسورة بشريط أثداء منتفخة
الآن وربما إلى الأبد، تصنع دائرة من عواء
وحلبة جديدة للقتال العشوائي.
خرج للتو من سباته الطويل
لم يكن ينتظر مشهدا كهذا كان ظنه يدنيه من البحر في بريقه المضحك
أو من مستحمات يدغدغن الموج والشمس والرمل.
هل خرج في الوقت الميت ؟ بعدما اجتاح الوباء العيون.
وهؤلاء العميان آخر السلالة المريضة
يتناطحون كوعول تتنازع العشب والنتوءات وزعامة الحافة.
قد تهوي لأجلها في لحظة مفاجئة إلى حتف مجاني نهايته ارتطام الصوان.
عاد للتو تجلله الذكرى.
كان الفراش مازال دافئا وكأنه لم يغادره البتة
ماذا ترى الآن ؟

قانون العدمية

يرفع قدمه اليمنى / لا يرفع قدمه اليمنى / يرفع قدمه اليسرى / لا يرفع قدمه اليسرى.
الطريق طويلة
والأرض لا تدور كما في قوانين الفيزياء
الجسد في مكانه
كأنه مثبت بمسمار.
يرفع يده اليمنى / لا يرفع يده اليمنى/ يرفع يده اليسرى / لا يرفع يده اليسرى.
كأنه في حلم
يجذف بلا قرار
خارج قوانين الفيزياء.
يهمس لنفسه، تكاد تخنقه الضحكة :
لا شيء يتغير وحده البحر يتغير.

الدار البيضاء في 2006/1/8

تداعيات الرائي المستلقي أو رؤى من الثقب

محمد اشويكة

رؤيا

قالت العين للعين

العين من داخل الثقب، أو الثقب في العين. كل شيء فوق الثقبين يتراءى كما الأيام في الذاكرة. سراب طائرات نفاثة كما آثار سراب الأحلام القزحية زمن أوهام التغيير. طيور خفيفة تشق كتل الهواء وكأنها محمولة تحلق دون حركة. ماء أزرق أو بحر هوائي طائر في الأفق.

الرؤية من هنا لا تتيح إلا السمو : تَرَى ولا تَرَى ما تَرَى، تَرَى ما لا يُرَى، تَرَى ولا تدري من يرى ؟ الرائي أم المرئي ؟ كيف يراك الطير ؟

سماع

همست الأذن للأذن

الأذن في الثقب وخارج الثقب. أصداء الصدى في الأعماق وفي الأعالي. صدى من هذا الذي يتردد في العمق السحيق من طبلة أذن الزمان ؟ أين تذهب هذه الأصداء ؟ تتلاشى في الطبيعة !...

تقول أذن الزمان خارج الثقب : للطبيعة مستودع المهملات الصوتية. أصوات الناس فيه مصنفة. لِلَّغَا واللغو فيه أسطوانات متجاورة. وليس للكلم العذب أسطوانات حافظة، محفوظ في العمق السحيق من طبلة أذن القلب. تسمعه دون تقليب أو عناء. يأتيك دفعة دفعة. مستساغ، عذب، سهل الرسوخ، صعب الانمحاء، كثيف التعدد...

خارج الثقب مشمع وأصداء تسجيلاته تقع في حدودِ دنيا من طبلة الأذن... لم أكد أميز ملامح أصحابه من كثرة العتمة التي تعم طبلة الأذن.

لحس

ذاق اللسان ريقه

ترياق أم ريق ؟ يتساءل اللسان بعد أن جمع خلاياه المتناثرة في عسل العوالم الجَوَّانِيَّة داخل الثقب. منذ التذوق الأول لطعام الطبيعة، راعني إحساس عميق جعلني أتساءل عن النيئ والمطهي والمالح والحلو والمر والبارد والساخن... ما دخلي كلسان في هذا التحديد ؟ لم أحدد شيئا... كل ذلك يقع خارج الثقب.

لست لسان آدم، ولا لسان حواء... لم أتذوق مشمشا ولا خوخا في البدء. تذوقت لسانا مثلي. أحسست بكهرباء الأذواق، وبدأ الريق يتحول كيميائيا إلى أن غبت عن الوعي... لما استيقظت : الكل محسوم... تلك قصتي.

عروس المطر

فاطمة بوزيان

إغماضة عين

عاد الرجل إلى الوفاء لطقسه الليلي ودخل البيت بلا توازن كأنه بندول ساعة أثرية، استقبلته الزوجة بوصلتها المعتادة :

– يا رجل إلى متى ستظل على هذه الحالة ؟ الحياة إغماضة عين، تغمض عينا وتفتح عينا تجد نفسك في الدار الأخرى..

انتبه الابن للعبارة، فكر في الدار الأخرى، خمن أنها أجمل من هذه الخربة التي تثير سخرية زملائه، جلس على الكرسي أغمض عينا وفتح أخرى وجد نفسه في مكانه.. جلس على الأرض أغمض عينا وفتح أخرى.. خرج إلى الزنقة أغمض عينا وفتح أخرى.. ذهب إلى المدرسة أغمض عينا وفتح أخرى... طلب المعلم إحالته على طبيب العيون فأحالته الأم على أحد الأولياء وظل الولد يفتح عينا ويغمض عينا...

عروس المطر

بين ما يشبه المطر وما يشبه الصحو،

ينبت في الأفق البعيد القوس القزحي يشبه العروس يتراكض الأطفال إليها بفرح، يركضون ويركضون يمدون أصابعهم.. يشرئبون بأعناقهم

تظل عروس المطر هناك بعيدة، بعيدة........

لا يصلون إليها مهما ركضوا ....

مهما طاروا فرحا.........

تقول سيدة حزينة من خلف نافذة :

لهذا يشبه المطر الحزن ويجيء دموعا !

برد

شعرت بقشعريرة تختنق لعبورها المسام

النوافذ مغلقة، الأبواب كذلك والضياء الطافح على الزجاج يوحي أن الشمس هناك في الأفق مشرعة كما يليق بالربيع

الجسد محنط تقريبا بملابس ثقيلة ومذيعة النشرة الجوية تعلن أنها سحب خفيفة وعابرة..

أحاطت نفسها بشال صوفي، ظلت القشعريرة ذاتها تسكن المسام !!

أطلت على أعماقها، أبواب القلب مفتوحة والرجل الذي خرج منها

يدق أبواب قلب آخر.

القصة القصيرة جدا : نصوص

اندغام

عبد الله المتقي

نقاء

1- رجل عار يعدو في الشارع العمومي
2- في يده سكين يلمع
3- تعطلت لغة المرور
4- بغتة، توقف الرجل
5- قطع أذنيه، أنفه، شفتيه، و...
6- في المشفى، قال الرجل للممرضة :
7- كنت أنظف وجهي من الأقنعة"

اندغام

أفعى ملونة، تترنح تحت شجرة مسنة
حنش بلون واحد يتأمل المشهد باشتهاء
تقترب الأفعى
يقترب الحنش
ثم ريثما يندغمان على شكل
جديلة امرأة في الخمسين

مكيدة

الأشجار حافية من العصافير، الممرات تصطبغ بأوراق صفراء، فقط، رجل متقاعد يتأمل خريف الحديقة، يتحايل على الموت بعصافير شاحبة، وبأطفال يتقافزون كما السناجب.

الحالم

سعيد منتسب

حياة

تناول جريدة قديمة كانت بقربه. تصفحها صفحة صفحة دفعاً للضجر.. راقته صورة امرأة تشبه الموناليزا. أغلق عينيه، ثم بدأ يجوب الشوارع بحثا عن عينيها. فحص المدينة بيتا بيتا.

لما دخل "حانة السان مارتان" لمح ظلها يختلج في كأس ويسكي. دم شرايينه يتدفق..

لاحظ أن ظلها ينام إلى جانبه في الكأس. تتخلى عن كل ثيابها إلا عن السوتيان.

دائما تنام بنفس السوتيان. لم يرها أبدا بدونه. ولذلك فإنه ظل يجهل شكل نهديها. ربما يشبهان رمانتين. ربما يشبهان ليمونتين.. ربما.

لم تقل له عن السبب.
لم يسألها عن السبب.

وذات ليلة، وبينما كانت غارقة في نوم عميق، انزلق السوتيان فرأى في صدرها كهفا واسعا ومسننا. لم يقل شيئا. تناول من دولاب الملابس مصباحا يدويا واعتمر قبعة ثم دخل..

وجد هناك رجالا كثيرين، كلهم يشبهون الخفافيش. يتراكمون ويرددون أغنية واحدة : "ظِلُّ حبيبي جنة.. ظِلُّ حبيبي محنة.. لا تسأل عينيه.. أدخل ولا تخف..".

أعجبته الأغنية فتحول بسرعة إلى خفاش..

ضياع

سافر إلى إيطاليا ليتعلم الفن.

لكن شوارع روما منحته امرأة في الأربعين، صادفها داخل حانة "تيتيان"، فاقترحت عليه أن تعلمه الحب.

قال لها : "نعم.. أنا طوع علمك".

قالت له : "هيا.. الآن".

أنفقت عليه كأمير، أقام في شقتها يأكل ويشرب ويسهر وينام. أغدقت عليه الحنان، وأنسته رائحة أمه وعيون أبيه. لا تتركه أبدا. لا يتركها أبدا. يتلقى دروس الحب ويستمتع بكؤوس الويسكي وينام. كان قد نسي مدرسة الفنون الجميلة. نسي يديه وألوانه وقماشه. نسي ليوناردو دافنشي وغويا وبروجل وموراندي. ينام وينام. يشرب ويشرب..ثم ينام وينام.

كان ينام إلى جانبها حين ضحكت في وجهه كأم وقالت :

– "لقد أصبحت جيدا يا أحمد..انتهى دوري الآن !".

–"شكرا. لن أنسى لك هذا الجميل يا كاترين".

–"سأسافر إلى مدينة أخرى. لا يمكنك البقاء في الشقة. لقد أمضينا أوقاتا ممتعة. أليس كذلك ؟".

– "نعم.. سأغادر الآن !".

– "آسفة.. يمكنك البقاء إلى الغد..".

– "وداعا كاترين..".

– "أذكرني بخير يا أحمد !".

خرج إلى شوارع روما.

لم يجد فيها أية امرأة تقترح عليه أن تعلمه الحب بالمجان.

دوريات الشرطة. اللصوص. المتسكعون. العرب. العرب. العرب.

انتبه إلى رائحة أمه. شعر بها تدخل رئتيه، فامتقع لونه.

انتبه إلى عيون أبيه، شعر بها تنفذ بعمق إلى رأسه فانعقد لسانه.

ضاع الفن في شوارع روما.

ضاع الحب في شقة كاترين.

ضاعا معا في حانة "تيتيان".

الحالم

يخاف الليل..
يخاف العفاريت..
كل خشخشة عفريت.
كل ظل عفريت.
كل الأشياء عفاريت.
الكراسي..
الستائر..
صرير الباب..
سعلات الأب..
مواء القطط..
أذان العشاء..
.. ..
ينام باكرا، يندس في دفء أمه وينام.
يعانق النجوم، يصطادها بعيونه، يغازلها نجمة نجمة.
النجوم سرب ملائكة يطوف حول العالم، يضيء الدقائق ويسجل التفاصيل.
كل غيمة يركبها ملاك.
أجنحة الملائكة أعشاش تؤثثها الفراشات، تهيم وتتساقط في أحلامه.
يضحك في حجر أمه، يرفع عينيه الغائمتين إلى عينيها، ينام.
في النوم، يحدثها عن الفراشات التي تخرج من فمه.
عن الكلاب التي تطاردها..
عن القطط التي تنام هادئة في الرأس.
خرجت قطة من رأسه، هربت إلى نهاية الزقاق. أخرجت له لسانها..
أخرج لها لسانه، ورماها بحجر صغير كان يحمله في قلبه.
زاغت عنه برشاقة، هزت كتفيها، ثم قالت :
– آه.. أيها العفريت..

ذكاء

جمال بوطيب

ذكاء

فكرت الشجرة الذكية كثيرا قبل أن تخبر صديقاتها بقرارها الخطير :

– غير معقول، الناس يرموننا بالحجر ونحن نرميهم بالثمر.

في البداية حاولت مجموعة من الأشجار القصيرة التنصل من قرار الإضراب، لكنها سرعان ما أذعنت لرأي الجماعة.

– غدا ليلا سنهجر المدينة.

قالت الشجرة الذكية.

لكن مجلس جماعة المدينة كان أذكى حين اقتلع الأشجار صباحا وقرر تحويلها إلى ورق يكتب فيه عن فوائد الأشجار.

قرار

امتطى الطفل حصانه القصبي وصار يجوب شوارع المدينة الخالية. كانت يده تمتد حينا إلى رأس القصبة تطعم الحصان وحينا آخر خلف ظهره تحثه على الإسراع. أوقفه الشرطي. استل من بين

فخذيه حصانه القصبي وانهال عليه ضربا وسبا وشتما. لم يهرب الطفل وإنما لملم أشلاء حصانه المترامية. خطا واثقا وقد قرر في داخله :

– أبدا لن أعزف عن ركوب الخيل

إبداع

استعصت عليه القصيدة. منذ أزيد من سنتين لم يكتب. أوجس في نفسه خيفة :

– سينساني القراء.

ارتشف رشفة من كأس الشاي المنعنع فلسعته حرارته. مد يده إلى كوب الماء قربه من فمه. عبه كله. أخرج ولاعته البلاستيكية الحمراء فأشعل سيجارة. فكر في القصيدة ظلت مستعصية عليه فجأة صاح :

– وجدتها. أوريكا. وجدت القصيدة.

نظر إلى أشيائه رتبها. أخد ورقة وقلما وصار يكتب :

"السيجارة مائي

والشاي ولاعة

الحمرة كوبنا.

والمفاتيح دخان

انفث تبغك

انفث

فالكراسي شاغرة"

ابتسم فرحا بميلاد القصيدة، وفي نشرها فكر. لكنه سرعان ما تراجع وهجس لنفسه :

– النقاد أدواتهم معطلة ومستهلكة وقد لا يدركون عمق هذه القصيدة.

حب على طريقة الكبار

عز الدين الماعزي

الحجلة

كانت تقفز على مربعات شكلتها بالتساوي مع أخرى، جمعت ثوبها إلى أعلى ونطت برجل واحدة، قذفت أمامها حجرا مفلطحا، عانق الحج المربع، أعادت ذلك مرات وهي تقفز.. تقفز..

صاحت الأخرى.. زقلت.. زقلت..

الحجر فوق الخط، رمته وقفزت برجل واحدة حول المربعات المشكلة على الأرض، خفيفة كالريشة في قدمها صندلة زرقاء، نطت، عاقتها الصندلة، رمتها خارج المربعات تزايد الصراخ.. الحجر ليس فوق الخط قالت الثانية.

هذه المرة قالت في وجهها كلاما قبيحا، ردت عليها الأخرى بكلام أقبح منه، قالت أمك، أختك، قالت الأولى أبوك، أخوك قالت الثانية.

مدت يدها إلى وجهها إلى عنقها تركت خدوشا.

بكت الأولى صرخت الثانية، جرت الثانية الأولى من رأسها من شعرها، تعانقتا، التحمتا، انفصلتا..

أطلت أم الأولى من النافدة، خرجت أم الثانية من الباب، بدأتا في شجار طويل سب وشتم وكلام، بينما الطفلتان تعودان للعب الحجلة والقفز على المربعات..

حب على طريقة الكبار

نزع البتلة الأولى قال تحبني..

نزع البتلة الثانية قال لا تحبني..

نزع الثالثة والرابعة و...

أكمل البتلات، أسقط الوردة غاضبا. بكت الوردة، أحست بالبرد وهي عارية قالت له أنت لا تحبني.

خيبة

دفعة واحدة راقته الفكرة، جذب ثلاثة خيوط

الخيط الأول سر دفين

الخيط الثاني لقاء قريب

الخيط الثالث....

انتظرها طويلا على مقعد الحديقة الأخضر.. تذكر جده البستاني الماهر الذي يشذب شجيرات الحديقة.. تذكر.. تذكره.. أول خيط وثاني خيط.. هي التي ينتظرها الآن تمر مع واحد آخر.

القصة القصيرة جدا : نصوص

انتظار

فوزي بوخريص

تيه

تتوقف الحافلة فجأة. المكان مقفر. ينزل البدوي. يبتعد بخطى واثقة. ثابتة. يتقدم في اتجاه ما. ليس هناك ما يحدد وجهته غير الأفق البعيد، حيث تلامس يد السماء وجه الأرض. يواصل السير. "يتقزم" شيئا فشيئا، ثم يتبدد في المدى البعيد...

انتظار

يلمح طيف سيارة قادمة في المدى البعيد. ينهض بتثاقل من قعدته تحت الشجرة الظليلة. يقف بمحاذاة الطريق تماما. يمد يده. يبدو، من شدة التعب، مثل فزاعة متهالكة وسط حقل عباد الشمس. تقترب السيارة. تمرق بسرعة خاطفة. يستعيد يده. ويعود أدراجه إلى تحت الشجرة، في انتظار سيارة أخرى...

ذات المشهد يتكرر عشرات... السيارات.

---

* – ملف من إعداد وتنسيق القاص المغربي عبد الله المتقي.

تناص

(1)

عندما استيقظ وجد نفسه في مكان مظلم، خمن أنه ربما وسط كهف أو في بطن حوت. لكن لم يكن يخطر على باله أنه في جوف ديناصور... !!

(2)

عاد مبكرا، على غير عادته، فوجد زوجته في حضن رجل آخر. لم ينبس ببنت شفة. مر اليوم الأول. الثاني. الثالث ... أيام ثقيلة. باردة. حادة ...

وفي اليوم السابع، حل في موعده، فوجدها بين أحضان... الموت.

حديث الساعة

عبد اللطيف النيلة

العقاب

من الوريد إلى الوريد، يذبح القاتل الضحية. بالدم تتلطخ يداه، وعلى الأرض يسيل الدم. يصرخ الدم في يدي القاتل. يغسلهما، فيخرس الصراخ. لكن الدم السائل على الأرض يمضي إلى أخِ الضحية، ويصرخ في وجهه.

من الوريد إلى الوريد، يذبح القاتل أخَ الضحية. بالدم تتلطخ يداه، وعلى الأرض يسيل الدم. يصرخ الدم في يدي القاتل. يغسلهما، فيخرس الصراخ. لكن الدم السائل على الأرض ينضم إلى دم الضحية، ويمضيان إلى ابن عم الضحية، ويصرخان في وجهه.

من الوريد إلى الوريد، يذبح القاتل ابن عم الضحية. بالدم تتلطخ يداه، وعلى الأرض يسيل الدم. يصرخ الدم في يدي القاتل. يغسلهما، فيخرس الصراخ. لكن الدم السائل على الأرض ينضم إلى دم الضحية ودم أخيه، ويمضون إلى نجل الضحية ونجل أخيه ونجل ابن عمه، ويصرخون في وجوههم.

أيادي الأبناء تقطع يدي القاتل، وتذبحه من الوريد إلى الوريد. دم القاتل يصرخ، لكن دماء الضحايا تخرسه.

سقراط

حين حلت روحها في الجسد، نسيت ما كانت تعرفه. على روحها أملى الجسد الجهل، فاعتقدت أنها تعرف كل شيء. ضاجعتها، فحبلت. ولما تمخضت، وضعت وليدا، سميناه المعرفة. لم تدم سعادتي إلا قليلا. لقد شب بين الروح والجسد شجار عنيف، ولم يستطع أحد إخماده.

وبعد يأس، اتجهت الأنظار إلي :

– أعدموا هذا المثير للفتنة !

كانوا أنصار جهل. لم يكونوا يعرفون أنهم لا يعرفون شيئا. وبينما كان سم جهلهم يسري في جسدي، عرفت أني طلقتها بالثلاث، وتزوجت الحقيقة.

حديث الساعة

كان سكان بلدتنا ينامون أو يتكاسلون أكثر مما يشتغلون، وكان أغلبهم عاطلا. لذلك لم يكونوا مؤمنين بالحكمة الشائعة : "الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك". كانوا على العكس من ذلك، متعطشين لقتل الوقت.

وكانت الساعة الوحيدة في بلدتنا، هي تلك الساعة الكبيرة المعلقة على جدار الساحة العامة. ولم يكن أحد يهتم بحركة عقاربها لمعرفة الوقت : كانت مجرد ديكور فقد بريقه مع مرور السنين. لذلك، كان وقتها يمر رتيبا مضجرا ثقيلا.

وذات عصر، تطلع سكان بلدتنا، بذهول، إلى ميناء الساعة الكبيرة.

تحركت "12" من مكانها، ونظرت حولها فيما كانت تشير إلى العقارب. عندئذ هجمت "3" و"6" على العقارب، فانتزعن العقرب النحيل، وألقين به إلى الأرض، هاتفات :

– ويل للثواني !

ثم أتبعنه بالعقرب الكبير، وهتفن :

– ويل للدقائق !

ثم هتفن ملقيات بالعقرب الصغير إلى الأرض :

– ويل للساعات !

عادت كل واحدة منهن إلى مكانها المعهود، وأخرجت "12" من جيبها "كارطة"، وبدأ اللعب. طفقن يلعبن "الروندة "9" و"3" ضد "12" و"6" .. والأوراق تدور عكس مألوف عقارب الساعة.. من اليمين إلى اليسار.

منذ ذلك اليوم لم تعد أرقام الساعة تحس بالضجر. أصبحت مدمنة على "الكارطة"، تنتقل من لعبة إلى أخرى : من "الروندة" إلى "الصوطا"، ومن هذه إلى "اللعيقي"، فإلى "كانت كوبي".. الخ.

أما سكان بلدتنا فصاروا يقفون في الساحة للتفرج على مباريات أرقام الساعة. أصبحوا، طبعا، يهتمون بالساعة، وأصبح الوقت يمر سريعا.

ضفائر الغابة

محمد فاهي

كليب – كلاب

في الفجر البعيد، كان الديك يصيح على صوت الحصان
يجر العربة :
كليب – كلاب
كليب – كلاب

وكان الطفل يخرج رأسه من تحت الغطاء، ليرى المؤذن يصعد المئذنة، ويرسل له صوته الحميم، المغسول بالدفء والسعال، بحك العنق وبعض التثاؤب، يقول له :

أفق

سيصدح صوت المكبرين القمة السامقة، والهدير سيأتي بعد قليل، مالئا عنان السماء، مغطيا الطرقات والشوارع،

أفق

إنه الصباح، ستركب المدينة محركا هائلا، وتطير إلى السماء، بلا أجنحة، بلا كوكو، ولا حوافر رحل عنها التراب.

ضفائر الغابة

جمعنا الطيور الدائخة وفتلناها ضفائر للغابة.

تراهنا على ثلاثة :

إما أنها حزينة

إما أنها في عيد

وإما أنها تستنزف، وهي صغيرة بعد.

البيت الصغير الذي يلوح من الغابة قصدناه، وجدنا حلقة الأصحاب يتندرون.

قال "كلاص" لصديقه :

– راسك مثل رأس حمار في حقل، هارب من طيارة.

ضحكنا، واتجهنا إلى الحقل.

كانت الطائرة تستدير بعيدا، تنعطف فجأة، ثم تغير على هامات الحقول وقد بدا حجمها أكبر، وراءها خيط كبير، عندما تحاذي هامات القطن، تغطس أكثر، وتسكت عن الهدير.

لم يربح أحدنا الرهان، لأننا لم ندخل الدود في الحسبان، لكننا صنعنا طائرات من قصب.

وصرنا نعدو وكأننا نطير

حجر الطريق

في الطريق إلى المدرسة، كنت أضع حجرا وأقول :

عندما أعود مساء، سوف أتذكر أن طفلا مر من هنا، يحمل كيسا عوض محفظة، يلتفت يمينا وشمالا خوفا من كلب يخرج من جهة ما.

لكنه عندما يؤوب والظلام قد أخذ يغطي معالم الجبال القريبة، يقول للحجر :

آه

أيها الحجر

أنت الذي...

في اليوم الأخير يمر على الحجر المنتصب عنوة، يتوقف عنده قليلا، يشعر كأنما ينظر إليه شزرا فيمضي ملتفتا، متلكئا، كأنه مشدود بحبل...

يمضي بعيدا... بعيدا في العمر.

يضع هذه القصة ويقول....

دخان

سعيد أحباط

كل الوجوه التي لا أعرفها

حين تركت وجهي على المرايا، ونحرت عشق النساء في دروب الأطلال بحثت عمن يشبهني، قالت المرايا لا وجه يشبه وجهك، في لجة الزحام بحثت عمن يستنطق جرحي، فكل المسافات مغلقة لا وقت للحلم، تذكرت أن لوجهي حقا، عدت للمرآة نظرت في وجهي، فارتج قلبي، وجهي صحراء رمضاء دون بوصلة. من يعيرني غفوة لأكمل حلما ينسل بين الدروب وصقيع الأصابع، قالت المرايا لا تمر من شرفات البحار، لا الموت يوقظ موتي ولا أطيار الرماد تفتح شباكا لغربتي كي أرقب طائر الشمس البديل.

دخان

منذ الجلسة الأولى وهو يحدثها مأخوذا بجمالها، ولا يكف عن إشعال سيجارة تلو الأخرى، والتلويح بيده كأنما سيقبض على شيء هارب في الهواء، حين بدا أنه قال كل شيء... بدأت تضع ساقا فوق الساق، وتشعل أمامه السجائر دون اضطراب وبإصبعها تداعب خصلة على جانب وجهها، وقفت في مواجهته، رفعت يدها إلى الأعلى، وعلى وجهها ومضة حزن..

أطفأت سيجارتها، دفعت الكرسي جانبا فأوقعته..

ثم خرجت..

مفارقة

ينفث الدخان من أنفه ومن جوانب فمه دون انقطاع ويطلق التأوهات العميقة إلى أن سمع دوي انفجار هائل بقربه.

زمن الموت

حسن برطال

بنت... جبيل

اقتحم أحد الغزاة منزلا.. فوجد امرأة بمفردها.. طلب منها المساعدة للوصول إلى زوجها وبينما هو يبحث هنا وهناك فاجئته بطعنة من الخلف قائلة :

– سوف تلتحق به بعد قليل...

زمن الموت

في طريق العودة من المخيم.. ووسط جموع العائدين، تذكرها... ولما تذكرها أخرج الصورة التي لا تفارق جيبه أبدا.. نظر إليها بتمعن.. كانت في العشرين من عمرها.. و هو في سن الخامسة والعشرين

بدأ يعتذر عن عدم الوفاء بوعده... والتخلي عنها بسبب ضائقته المالية... عدم الشغل.. و.. و...

وبينما هو يُكلم صاحبة الصورة، اقتحمت عليه خلوته طفلة صغيرة كانت تمشي بجانبه قائلة :

– هل قتلَتِ الحرب اثنين من أبنائكَ أنت أيضا.. يا عمي.. ؟؟

لم يقل شيئا.. أعاد الصورة إلى جيبه وبكى في صمت...

الرجل الخفاش

أضواء السيارة تنطفئ.. تشتعل.. تنطفئ.. تشتعل.. الإشارة تتكرر.. المرأة لم تفتح الباب..

لم تلتحق به كما اتُفقَ عليه...

و بينما هو يحرك عجلات سيارته للانصراف اقترب منه الحارس الليلي.. سلم عليه.. ثم اعتذر قائلا :

- أستسمح.. لقد حِسبتكَ الرجل الذي ساعدْتُهُ على إصلاح أضواء سيارته قبل قليل...

مسرحية

حلم ليلة دم

عبد المجيد شكير

إهداء :

إلى من علماني أن المسرح علمٌ أيضا..

إلى المرحوم محمد الكغاط ود.حسن المنيعي..

ثم..إلى أعضاء فرقة مسرح أبعاد طبعا..

"دمٌ في كتب الدراسة
دمٌ في الجملة الموسيقية الأولى
(...)......................دمٌ.
في اتكاءات الجبال السبعة
دمٌ..
دمٌ بين الشجرة واللِّحاء
بين أفواهنا والابتهال."
– أمجد ناصر –

الشخصيات :

الشخصية 1 : يُرمزُ لها ب ش 1، منبوذة من المدينة.. تعتبر نفسها مالكة للخلاء.. تبدو عدوانية تجاه كل ما يأتي / من يأتي من المدينة..

الشخصية 2 : يُرمَزُ لها ب ش 2، هاجرت من مدينة بعيدة.. تصل متأخرة إلى مدينة أجدادها، فتلتقي ش 1 .. تبدو ساذجة ومغلوبة على أمرها..

(يفترض في ش 1 و ش 2 أنهما متقاربتان في السن، في القامة، في الملامح.. هما وجهان لعملة واحدة.. تختلفان في المظهر الخارجي.. تلتقيان في الجوهر)

* السجانة : امرأة عرجاء.. سليطة اللسان.. متحجرة الفكر..

* القاضية : نائمة باستمرار.. تنفذ ما تمليه عليها السجانة..

* الوالية : رأس السلطة في المدينة.. غائبة.. تعشق الغلمان، وليالي الطرب..

(يفترض في السجانة، والقاضية، والوالية أنهن شخصية واحدة مقسمة على ثلاثة وجوه تتكامل فيما بينها.. إنها السلطة في انحرافها وغيابها وعدم استقامتها..)

* وجهان : وجه 1 ووجه 2 .. ذكران.. يبدوان خارج الإطار العام للمسرحية.. لا يتكلمان.. لا يتدخلان في الأحداث.. يؤثثان الفضاء بين الحين والآخر.. أو يغيران الديكور.. أو يتوجهان إلى الجمهور.. وبالإمكان استغلالهما تقنيا فوق الخشبة..

استهلال :

ش 1 وش 2 مستلقيتان فوق الخشبة في استرخاء تام.. مصطبتان من حجم واحد تتوسطان الخشبة.. كل ممثلة تضع قدميها على واحدة منهما.. الإضاءة خلفية contre-jour خفيفة، تجعل الممثلتين تظهران مثل طيفين Silhouettes .. تنويعات موسيقية هادئة، تبدأ بتقاسيم على العود ثم تتغير الآلة إلى ناي.. ثم موسيقى كلاسيكية عالمية هادئة (فيفالدي أو بتهوفن).. ثم آلة الهجهوج بتوقيعات كناوية صاخبة.. ثم تهدأ الموسيقى من جديد بمقطوعة "تأوهات البحر" لـ"زامفير" أو موسيقى كلاسيكية هادئة مشابهة..

(صمت لبضع ثواني..ثم تُعاد التنويعات الموسيقية نفسها، بالترتيب نفسه.. تستمر حتى ينتهي دخول الجمهور إلى الصالة..)

الصالة في إظلام تام.. عند باب الصالة من الخارج يقف الوجه 1 والوجه 2.. يحملان مصباحين يدويين.. يرتديان بذلتين أنيقتين (سموكينغ) ذات لون أسود.. يتسلمان التذاكر أو

الدعوات من الجمهور الداخل إلى الصالة.. يأخذان كل شخص إلى مكانه مهتديَيْن بنور المصباحين اليدويين.. يستمران في ذلك حتى ينتهي دخول الجمهور..

(ش 1 وش 2 تقومان بحركات رياضية تسخينية على مرأى من الجمهور.. تتحول الحركات الرياضية إلى رقصات الجذبة مع الموسيقى الكناوية.. ثم إظلام تام فوق الخشبة بينما تُضاء الصالة.. يكون الستار قد أُسْدِلَ.. ينسحب الوجه 1 والوجه 2..)

الفصل الأول : الحياة خارج الأسوار

المكان : على باب المدينة.. الخلاء ولا شيء غير الخلاء..

الزمان : ليلا..

الديكور : خلفية كبيرة تحمل صورة باب عربي قديم

الفضاء العام عبارة عن خلاء مدينة عربية تقليدية حين تغلق أبوابها ليلا.. مدينة بأسوارها.. يمكن أن تكون أي مكان من الخريطة العربية.. ليس المقصود مدينة بعينها.. المقصود أجواء محض عربية بخصائصها التقليدية.. لكن، زمنيا، فهي تمتد إلى عصرنا..

المشهد الأول : ما أسعد أن ننعم بلحظة التسمية !

الإضاءة خافتة..

موسيقى هادئة عبارة عن توقيعات ناي..

ش 2 متصلبة على باب الخلفية.. ترتدي ملابس تقليدية

تخفت الموسيقى.. يتصاعد بكاء ش 2 .. يتحول إلى ولولة كالترتيل

ش 2 : حتى الليل يبكي على حالي..

حتى القمر يشهد على حالي..

ضاع أملي.. ضاع موالي.. **(تستمر تردد في تلاشي)**

ش 1 : **(ترتدي ملابس ذكورية.. تبدو وكأنها تستيقظ من نوم تدارى به حزنا.. أزعجها البكاء.. تتحسس مصدره في توجس.. ثم في غضب..)**

من أين يأتي هذا الصوت اللعين ؟.. من يجرؤ على إيقاظي وأنا لم أنم بعد ؟..

لا بد أن في المنطقة غريبا.. (**تقوم وتشرع في البحث حتى تجد ش 2..**)

ماذا ؟.. امرأة ؟.. أنت.. بسرعة.. اثبتي هويتك وإلا جعلت حدا لبكائك وحياتك معا..

هيا بسرعة.. من أنت ؟.. ومن أين أتيت ؟.. ومن أرسلك ؟.. وماذا تريدين في منطقتي؟..

هيا بسرعة.. وألا فصلت رأسك عن جسدك..

ش 2: (**في ارتباك شديد**) أنا..أنا.. (**تتلعثم**)

ش 1: (**تقاطعها بعنف**) نعم أنت.. من أنت ؟.. انطقي.. جاسوسة.. أليس كذلك ؟..

أنا أعرفهم.. لم يكفهم أني أقيم في العراء.. واخترت العزلة اضطرارا..

أرسلوك لتتبعي أخباري.. أليس كذلك ؟

ش 2: حلمك يا سيدي.. أنا لست...

ش 1: (**تقاطعها بقهقهة**) سيدك.. من سيدك ؟.. أرأيتني أعبث بلحية كثة أم أصفف شاربا أشعت.. (**تمسك بخناقها بغضب.. وتطرحها أرضا**) أم أنك تصنعين البلاهة لتتخلصي من قبضتي.. قلت لك انطقي قبل أن أخنقك..

ش 2: .... (**تظل واجمة لا تجيب.. ثم سرعان ما تستأنف بكاءها..**)

ش 1 :اسمعي جيدا.. بالبكاء ستنطقين.. بالضحك ستنطقين.. أما وأن تتمادين في تصنع البلاهة.. فلا أعتقد أنك ستبكين أو تضحكين بعد الآن.. هيا أجيبي على أسئلتي أيتها الوسنانة..

ش 2: أنا يا سيدتي لا أتصنع البلاهة.. أنا البلاهة نفسها.. اسمي لم أعد أتذكره.. نسيته بين الدروب والحارات الخلفية.. من أين أتيت ؟.. لست أدري.. منذ زمن بعيد لم أعد أعرف من أين أتيت.. ولا إلى أين أسير.. كل ما أعرف.. أني في دوامة مجهولة المبتدى والمنتهى

ش 1: (**تسكن تسير خطوتين نحو ش 2 .. ثم تعود إلى مكانها**) ما حكايتك يا امرأة ؟ .. أتصرين على أنك لست جاسوسة.. ولم يرسلوك إلي تستطلعين أخباري..

ش 2: من هم يا سيدتي ؟..

ش 1: (**في انفعال وحماس**) هم.. ألا تعرفينهم ؟.. لا تتصنعي السذاجة..

ش 2: أنا لا أعرف من تقصدين.. صدقيني !!..

ش 1: (**بنوع من اليأس**) حتى أنا لم أعد أعرفهم.. على كثرة أشكالهم ووجوههم وصفاتهم.. لم أعد أعرفهم.. كل ما أعرف.. أنهم وضعوني بين عيونهم فشردوني.. وأعرف أنهم جمع

بصيغة مفرد.. اختاروني عدوا لدودا وهدفا مقصودا.. والنتيجة أني مرمية خارج الأسوار..

(تستكين لحظة.. تتكوم فوق المصطبة.. صوت ريح خفيفة مع ما يشبه نقيق الضفادع..
تأتي إليها ش2 في حنو.. تلتصق بها فوق المصطبة.. يتم إسقاط إضاءة عازلة عليهما..)

ش 2: صدقيني أنا مثلك.. رمتني مدينتي خارج الأسوار..

ورحلت أطوي المسافات لأصل مدينة أجدادي..

فوجدت أبوابها قد أوصدت.. هذا ما يفسر وجودي هنا.. أي بمنطقتك..

ش 1: **(تنظر إليها طويلا في صمت..)** أنت غريبة، إذن،.. ما اسمك ؟..

ش 2: لست أدري.. لا أتذكر أني حملت اسما من قبل.. **(صمت)**.. وأنت ؟

ش 1: أنا، بدوري، لا أتذكر لي اسما..

(تصمت قليلا ثم تقوم.. يعود l'ambiance الأول.. تعم الإضاءة الخافتة كل الخشبة)

من حسن حظك أنك جئت المدينة متأخرة.. حقا، لا أعرف طبيعة المدينة التي أتيت منها..
ومع ذلك فلن تكون أكثر جحيما من هذه المدينة..

ش 2: ألهذا الحد أنت ناقمة عليها ؟..

ش 1: لا.. أنا لا أنقم على أحد.. هم من ينقمون علي..

ش 2: أتعودين إلى هذه الـ"هم" مرة أخرى ؟..

ش 1: وهل لي مفر منهم.. إنهم يطاردونني حتى في الحلم..

حولوه كابوسا يحل ضيفا علي كل ليلة يشفي غليل نقمتهم..

ش 2: دعيك من هذه الأوهام.. يبدو أنك مازلت صغيرة.. تحكمين على الأشياء باندفاع.

ش 1: صغيرة ؟.. لقد كبرت منذ زمن مبكر.. ولم أعرف معنى الصغر..

ش 2: عودك فارع فقط.. فأنت لم تعرفي أشياء كثيرة.. أتمنى ألا تعرفينها..

ش 1: عمر المرء يقاس بدرجة معاناته.. وأنا عانيت كثيرا..

سذاجتك هي التي صورت لك الأشياء عادية.. اسمعي جيدا..

السذج مثلك لا مكان لهم بهذه المدينة.. ستكونين أسهل لقمة في أفواه أصحابها..

أحذرك منها منذ الآن.. فاغربي عن وجهي ودعيني أنام..

ولتذهبي إلى الجحيم.. أنت والمدينة

(تغضب.. تهم بالمغادرة.. تمسك بها ش 2)

ش 2: لمَ الغضب إذن.. تبدو عليك الطيبوبة.. و..

ش 1: **(تقاطعها بعنف..)** أنا لست طيبة.. لست طيبة.. ولا أريد أن أكون طيبة..

لا أريد.. لا أريد.. **(تدخل في حالة انفعال شديدة.. تهيم وسط الخشبة وتصيح..)**

ش 2: **(تتبعها)** هدئي من روعك أرجوك.. أنا لا أعرف أحدا سواك..

وليس لي أنيس في هذا الخلاء.. لماذا لا نقضي الليلة معا ؟..

ش 1: قلت لك اغربي عن وجهي.. أنا لا أريد أنيسا..

ثم إني لا أطمع في دخول المدينة.. لأنها سترميني من جديد..

ش 2: كيف ترمينا ؟.. هل نحن وباء ؟.. طاعون ؟..

ش 1: اسمعي.. هذه مدينة خاصة..

ARCHIVE

ش 2: كيف ؟..

ش 1: ألم تسمعي بسيارة خاصة.. مسبح خاص.. حارس خاص.. شاطئ خاص..

هذه المدينة كذلك خاصة.. خاصة بالخواص..

لا يدخلها إلا خاص منحته المدينة بطاقة العضوية..

(تصمت قليلا.. تغير لهجتها.. ثم تستأنف في خيلاء.. تذرع الخشبة ذهابا وجيئة)

أنا كنت من بين هؤلاء الخواص.. أخذت بطاقة عضويتي قبل أن أولد..

(تغير لهجتها نحو الضعف والانكسار..)

ولما ولدت جردوني من عضويتي وأعضائي.. فأصبحت أعضائي عمومية..

ش 2: ماذا ؟..

ش 1: **(تبتسم)** ألم تسمعي، أيضا، عن أعضاء عمومية.. كالحديقة العمومية مثلا..

أصبحت أعضائي عمومية.. يداي تستغلها البيوت.. قدماي تأكلها الطرقات..

رأسي تنكسه الشمس.. ظهري يركبه الأطفال..

أعضائي صارت عمومية.. ولما حاولت خوصصتها.. رموني خارج الأسوار..

وقالوا : "ممنوع على مُكْ".. منذ ذلك الحين سحبت عضويتي.. وضاعت أعضائي..

ش 2: أنا فقدت كل أعضائي.. فهل يقبلون عضويتي..

ش 1: **(تقهقه.. تتجه إليها بنظرة ذات معنى..)**

ما زالت لديك كل الأعضاء.. لكن، لست أدري هل تستطيعين المحافظة عليها..

(تستطرد).. في كل الأحوال.. سيرمونك خارج الأسوار..

ش 2: ما العمل إذن ؟.. هل سأبقى مشردة وغريبة ؟..

ش 1: **(تتأملها بنظرات غريبة.. تدور حولها..)**.. يمكن أن أجعلك تقيمين معي..

ش 2: **(ترتمي عليها تعانقها.. وتقبلها..)**.. شكرا.. شكرا..

ش 1: لكن بشرط..

ش 2: أنا أقبل كل شروطك.. المهم ألا أبقى وحيدة..

ش 1: **(تقوم تذرع الخشبة ذهابا وجيئة.. تأخذ وضعا جانبيا مقابلا ل ش 2..)**

إذا كان الأمر كذلك فلن نختلف.. اسمعي يا.. ما اسمك أولا..

ش 2: قلت لك من قبل.. إني لا أحمل اسما ولا لقبا..

ش 1: طيب.. وأنا كذلك.. إذن، أول شيء نفعله الآن.. هو أن نسمي بعضنا..

ش 2: فكرة جيدة.. ما أسعد أن ننعم بلحظة التسمية.. ولكن ماذا أسميك ؟..

(تفكر) سأسميك نسمة...

ش 1: ماذا ؟!...

ش 2: نسمة..!! صحيح أن من يصادفك للوهلة الأولى لا يحس إلا الزمهرير..

لكن أكيد أن دواخلك نسائم..

ش 1: هكذا.. إيوا للا سأسميك بسمة.. وإن كنت لا أعتقد أنك ستحفلين ببسمة واحدة داخل هذه المدينة.. يبقي الآن أن ننحر على هذه الأسماء..

(تذهب إلى جراب قديم في خلفية الخشبة، وتخرج ببيضتين..)

ولأننا لا نملك دجاجا.. سنكتفي بذبح هاتين البيضتين..

(تضحكان.. تصفقان.. تزغردان.. كما لو أنهما في حفل عقيقة..
يدخل الوجه 1 والوجه 2 بملابسهما الأنيقة.. يحملان آلات إيقاعية "بنديز"
يشاركان ش 1 وش 2 الحفل.. يقومان برقصات لا تنسجم مع ملابسهما الأنيقة..
يستمر التصفيق والزغاريد.. تنبعث موسيقى شعبية.. و..)

إظلام..

المشهد الثاني : هذه مدينة مجنونة !

ش 1 وش 2 في حالة مرح.. ضحك هستيري.
الموسيقى الشعبية تتلاشى شيئا فشيئا..
الإضاءة تحافظ على نفس الـ Ambiance..

ش 2: قولي لي يا نسمة..

ش 1: نسمة ؟.. آه، أنا.. ماذا تريدين يا بسمة..

(تضحكان بشدة)

ش 2: أهكذا ترمي المدينة أبناءها خارج الأسوار.. دون أدنى سبب ؟..

ش 1: هي تعرف من يجب أن يرمى خارج الأسوار..

ش 2: أنت مثلا.. ماذا رماك خارج المدينة ؟..

ش 1: **(تنتفض بشدة)** هم من رماني..

فتشوا كتبي.. مزقوا أوراقي.. كسروا أقلامي..

رموني بالزندقة والشغب، والمروق عن الدين..

حوكِمْتُ.. جُلِدْتُ.. ثم نفوني.. ومازالت جواسيسهم تتتبع أخباري..

ش 2: ما شأنهم بكتبك وأوراقك وأقلامك ؟..

ش 1: الكتاب في مدينتي كاللغم القابل للانفجار في كل لحظة وفي كل مكان..

والقلم وباء يقتل كبرياء المدينة.. وقلمي كان مشاغبا.. لم تستهوه إلا حارات مدينتي

ودروبها الخلفية.. فأمرت مولاتنا الوالية بمحاكمتي ثم جلدي ونفيي..

وها أنذا خارج الأسوار.. فجعلت هذا الخلاء منطقتي ومملكتي الخاصة..

ش 2: **(باستغراب شديد)** تقولين مولاتك الوالية.. هل الوالي امرأة ؟

ش 1: **(تبتسم بخبث)** مدينتي لا تحكمها إلا النساء.. لا محل للرجال فيها..

الوالي امرأة.. القاضي امرأة.. السجان امرأة.. وحتى الضحية امرأة..

ش 2: **(بنفس الاستغراب)** هذه مدينة مجنونة !

ش 1: بل قولي مدينة عاقلة.. تحكمها زائدات عقل ودين..

(بالعامية) "وخا الزيادة من راس لحمق".. [**مثل مغربي يعني : الزيادة في الأشياء تكون من تفكير الأحمق**]

ش 2: هذه، فعلا، مدينة مجنونة.. **(تصمت قليلا)** ومع ذلك أرغب في دخولها..

ش 1: شرطي الوحيد لتمكثي معي.. هو أن تساعديني على تحقيق مشروعي..

بمجرد أن ننفذ إلى قلب المدينة..

ش 2: أنا متفقه في كل الأحوال.. لكن ما هو مشروعك ؟..

ش 1: **(تناولها قائمة أسماء)** خذي هذه اللائحة واقرئيها.. هل تعرفين القراءة ؟

ش 2: **(تأخذ الورقة بريبة شديدة)** قليلا.. **(تحاول أن تقرأ بصعوبة..)**

أولا السجانة.. ثانيا القاضية.. ثالثا الوالية.. لم أفهم شيئا.. ماذا تقصدين بهذا ؟..

ش 1: هذه الأفاعي سبب مأساة المدينة.. لو تخلصت منهن لأصبحت مدينة فاضلة..

ش 2: لكن كيف ستقضين عليهن ؟..

ش 1: هذا ما أريدك فيه..

ش 2 : أنا ؟.. لا.. لا يا أختي.. **(بالعامية)** "باقة بغا نعيش مزال" [**ما زلت أرغب في العيش**]

ش 1: لا تخافي أيتها البلهاء.. كلها مسألة تخطيطات محكمة.. وتبدو المسألة بسيطة..

أنا لا يخصني سوى النفاذ إلى قلب المدينة.. وسأفعل ما لا يفعل..

ش 2: **(يبدو عليها الخوف والارتباك.. اختلط عليها الأمر.. لا تثبت في مكان)**

مع ذلك فأنا خائفة.. أنا جئت المدينة لأمنح نفسي الحياة، لا لأسلبها إياها..

إذا كنت مصرة على مشروعك.. فوداعاً..

ش 1 : (**توقفها..**).. اسمعي أيتها الحمقاء.. "علاه دخول الحمام بحال خروجو"

[**بالعامية المغربية وتعني : ليس دخول الحمام كالخروج منه**]

لا يمكن أن أتركك بعد أن علمت سري.. لا مجال للتراجع..

ش 2: أنا لا عداوة لي مع المدينة.. ولست أعرف حتى ما جعلك تقبلين على هذا المشروع

ش 1: كل هذا الذي قلت.. ومازلت لم تدركي سبب إقبالي على هذا المشروع..

(**تخرج من جرابها كتبا وأوراقا وأقلاما.. ترميها بعنف.. تشتتها على الخشبة**)

تصوري أن تهمتي حيازة هذه الكتب..

ش 2: كيف تصير الكتب تهمه ؟

ش 1: (**إضاءة دائرية عازلة..**) سمة مدينتي الجهل.. وكل خروج عن هذه القاعدة معناه المروق.. مولاتنا الوالية لا تعشق إلا الغلمان وليالي الطرب.. مولاتنا القاضية.. "قاضيا حاجة"..

[**تعني بالعامية المغربية : لا تقضي إلا أغراضها ومصالحها**]

ومولاتنا السجانة تعتقل الحرف قبل أن يخرج.. وتجهض الكلمة فبل أن تنطق..

وشعب مدينتي انتهازي..

ش 2: انتهازي.. **ما معنى انتهازي ؟**..

ش 1: كل فرد في مدينتي ينتظر خلاصه من درجة، وصعود درجة أعلى.. لا يهمه على أكتاف من يصعد إليها.. مدينتي انتهازية.. استغلالية.. وصولية..

(**يتردد صدى هذه الكلمات بشكل مبالغ فيه.. يفتح باب المدينة.. يطل الوجه 1 والوجه 2.. كل واحد منهما يمسك بطرف.. يتغير L'ambiance.. إضاءة مركزة على باب المدينة.. تدخل السجانة من بقعة الضوء الوسطى المركزة على باب المدينة.. امرأة عرجاء.. تستند إلى عكاز.. يقف بجانبها الوجه 1 والوجه 2 كحارسين خاصين** (Gardes de corps)..

السجانة : (**تتحسس مصدر الصوت..**) من أين تأتي هذه الحروف النشاز ؟..

(**تنتبه إلى وجود ش 1 وش 2**).. أنتما.. مكانكما تهددان أمن الدولة.. إعدام.. هيا..

(يتجه الوجه 1 والوجه 2 إلى ش 1 وش 2 يقيدانهما.. ويقودانهما إلى "داخل المدينة"..)

إظلام..

المشهد الثالث : رفعت الجلسة !

(يتم تغيير تركيب قطع الديكور.. يضاف كرسي في الوسط تجلس عليه القاضية..

السجانة على يمين الخشبة.. واقفة فوق مصطبة.. ش 1 وش 2 تجلسان مقيدتين فوق المصطبة الثانية على يسار الخشبة.. الوجه 1 والوجه 2 كالأصنام على يمين ويسار القاضية.. إضاءة عامة Plein-Peu طيلة المشهد.. السجانة تأخذ دور المدعي العام تبالغ في نطق التهم الموجهة لـ ش 1 وش 2)

السجانة : حضرة القاضية.. حضرات المستشارات..

حضرتي أنا.. إن الماثلتين أمامكن طينة فاسدة يجب استئصالها..

تهدد أمن المدينة.. وطمأنينة سكانها.. وهذه قائمة بأسماء الشهود الذين رأوهما أثناء تحضير ألغام وقنابل لتفجير سور مدينتنا الوديعة..

ش 2: **(تنتفض فجأة)** لعنة الله عليك أيتها الكاذبة.. كل ما في الأمر يا سيدتي القاضية..

أن صديقتي كانت تشرح لي معنى بعض الكلمات.. **(تحاول تذكر الكلمات)**

آه.. الانتهازية.. الوصولية.. الاستغلالية.. الوحشية.. المدينة الفاضلة..

ش 1: **(تكمم فمها بعنف)** اصمتي أيتها البلهاء..

ش 2: **(تنفلت من قبضة ش 1 وتستمر)** هذه هي الحقيقة يا سيدتي القاضية..

(بسذاجة واضحة) كانت، فقط، تطلعني على ما في كتبها..

السجانة : **(تقفز برجل واحدة نحو القاضية)**

اثبتي عندك حضرة القاضية.. هذه هي الخيانة العظمى..

كانتا تتداولان كتبا غير كتبنا.. فيها أفكار تخريبية تنال من عاداتنا..

تشجع على الزندقة.. تهدد أمن المدينة وأمان سكانها.. وحيث إن.. وحيث إن.. وحيث إن.... أطالب عدالتكم بإنزال أقسى العقوبات على هاتين الزنديقتين..

حتى تكونا عبرة لمن يعتبر.. بل أطالب عدالتكم بقطع رأسيهما.. وتعليقهما على باب

المدينة.. حتى تسود الطمأنينة المدينة.. ويسكن كبيرها وصغيرها.. ويهدأ روعها.. وينام أهلها.. ويحلو سمرها.. ويرتاح لمولاتنا الوالية ضميرها.. أدام الله العزة والنصرة لها..

آمين يا رب العالمين.. والسلام عليكم وعلى المستشارات أجمعين..

القاضية : **(في شخير مسموع.. تغط في النوم طيلة المحاكمة.. ينبهها الوجه 1 والوجه 2 بسرية، فلا تنتبه.. يضطران إلى صب الماء على رأسها لتنتفض مذعورة..)**

باسم مولاتنا الوالية أدام الله عزها.. ومدد سلطانها وأراح ضميرها.. نعلن الحكم :

(تتثاءب بطريقة مبالغ فيها.. تصمت قليلا.. توشوش سرا مع الوجه 1 و2.. ينبهانها إلى أن القضية هي محاكمة ش 1 وش 2.. ثم تستأنف..)

نعم.. نعلن الحكم.. بعد الاستماع إلى كلام المتهمتين وما فيه من تناقض..

وبعد الاستماع إلى أقوال الشهود العيان.. وبعد الاستماع إلى تقرير حضرة السجانة الذي لا يقبل الطعن.. نحكم على الظنينتين بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة..

وكذلك.. وكذلك الكتب التي بحوزتهما.. دون أشغال شاقة.. ورفعت الجلسة..

السجانة : **(على طريقة الذي يردد خلف الإمام في الصلاة..)**

رفـ.....ـعـــ.......ـت الجلـــ.....ســــ..............ـة !!

إظلام.. ستار

نهاية الفصل الأول..

الفصل الثاني : الحياة داخل القضبان

المكان : داخل سجن قاتم..

الزمان : مفتوح.. كل الأزمنة تتشابه داخل القضبان..

الديكور : عبارة عن خلفية ترمز لباب السجن..

الإضاءة : تحافظ على L'ambiance السابق الخافت، لكن يعزز داخل هذا الفصل بحالات خاصة حسب اللحظات الدرامية في الفصل..

الموسيقى : عبارة عن مؤثر صوتي يتضمن صوت قطرات الماء حينا، وصوت الريح حينا آخر.

المشهد الأول : سيف عباس.. وقصيدة نسمة !

(يرفع الستار بعد نهاية موسيقى الاستراحة.. الإضاءة خافتة تحيل على جو قاتم.. ش 1 وش 2، كل واحدة تحتل ركنا من الخشبة في صمت شديد.. سرعان ما يتكسر الصمت ببكاء ش 2 الذي يشبه الموال..)

ش 2: حتى الليل يبكي على حالي..

حتى القمر يشهد على حالي..

ضاع أملي.. ضاع موالي.. **(تستمر تردد في تلاشي..)**

ش 1: أنت يا وجه البوم.. ألن تكفي عن النعيب ؟!

أقسم لو سمعت صوتك مرة أخرى.. لاقتلعت لسانك من حلقك..

ش 2: كيف لا أبكي ؟.. من يبكي غيري؟!.. لما فررت من مدينتي، كنت أحلم بالحرية والحياة.. لا أن أكون سجينة الزنازن..

ش 1: لستِ أول أو آخر من يدخل السجن.. إنه المكان الوحيد في المدينة الذي تحج إليه الحشود المحتشدة.. ثم إنك سبب البلاء.. تعترفين قبل الاستنطاق..

(تقلدها بسخرية مبالغ فيها..) كانت تشرح لي معنى الانتهازية والاستغلالية والوصولية.. لو أنك صمت، يا وجه النحس، لمكثنا وقتا طويلا في التحقيق..

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

ش 2: ما جدوى التحقيق والحكم جاهز لدى مولاتنا القاضية.. كنا سنحاكم نفس المحاكمة حتى وإن لم نحضر.. يجب التفكير في حل للخروج من هذا القفص..

ش 1: إني أنظم قصيدة أتظاهر فيها بالولاء.. لعلها تفي بالمراد..

ش 2: ماذا ؟.. قصيدة ؟..

ش 1: اسمعي..

ش 2: ماذا أسمع ؟.. هل هذا موقف الشعر ؟..

ش 1: اسمعي أولا..

(تتجه إلى مقدمة الخشبة.. إضاءة مركزة عازلة Douche.. تبدو ش 1 داخل بقعة الضوء أكثر وضوحا.. تخرج من جيب قميصها ورقة.. وتتلو القصيدة..)

مساء الخير سيدي السجان..

مساء الخير سيدي..
هذي أقلامي.. هذي يدي..
وهذا كلامي الذي لا يجدي..
خذ كل شيء، واترك لي الإنسان
يا سيدي السجان..

* * *

على قدر لغة الشغب تأتي الشتائم
على قدر لغط الشعب تأتي الهزائم
وأنا يا سيدي السجان
مذ اغتلتم في الإنسان
وأعلنتم أني جبان
أعلنت، بدوري، أني نائم

* * *

نعم سيدي..
هذي أقلامي.. هذي يدي
وهذا كلامي الذي لا يجدي
خذ كل شيء واترك لي الإنسان..
وعم مساء سيدي السجان..

[يمكن للإخراج أن يتصرف بخصوص هذه القصيدة إذا كانت تثير حساسية ما، وذلك بالاستعاضة عنها بموثر صوتي، كأن يوظف المخرج موسيقى عسكرية متصاعدة بينما ش 1 تلقي القصيدة بشكل إيمائي بنوع من المبالغة في الحركة والانفعال، مع عزل الممثلة داخل بقعة ضوء مركزة (يمكن أن تكون ملونة أيضا)]

ش 2: هذه قصيدة.. أم رسالة ؟..

ش 1: (**في حماس كبير..**) هي كل شيء.. قصيدة، رسالة.. أو قولي برقية ولاء..

ش 2: من مثقف غبي ؟..

ش 1: ماذا ؟.. غبي ؟..

ش 2: نعم.. هذا هو الغباء.. أفحمتني كلاما.. قلت لن تتراجعي حتى لو كان الجحيم..

أنا الحمقاء من تبكي.. اسمعي.. منذ اللحظة لا كلام بيننا..Close..

ش 1: إنها مجرد ديبلوماسية يا بلهاء..

ش 2: ديبلوماسية.. ملوخية.. "ماشي شغلي".. لا كلام بيننا منذ الآن..

(يسود صمت طويل.. يقطعه من حين لآخر صوت قطرات الماء.. كل واحدة من الممثلتين تأخذ ركنا منعزلا.. الإضاءة تحافظ على لونها القاتم.. سرعان ما تقوم ش 2 نحو ش 1.. تريد التحدث إليها.. تتردد.. بينما ش 1 تنهمك في قراءةٍ أو كتابةٍ بنوع من اللامبالاة.. أخيرا تقتحم ش 2 الصمت..)

ش 2: إنك تذكرينني بعباس..

ش 1: .... **(لا تجيب)**

ش 2: وضعك هذا.. يذكرني بعباس..

ش 1: ... **(تستمر في لامبالاتها.. تنشغل عنها بالقراءة..)**

ش 1: أنت تعرفين طبعا حكاية عباس ؟

ش 1: **(في شماتة..)** أنا لا أعرف لا حكاية عباس... ولا بسباس.. ولا أريد أن أعرف.. لا كلام بيننا.. وCLOSE..

ش 2: عباس يا نسمة، حين تفاقمت أوضاعه.. أرسل برقية تهديد وهو لا يفتر عن صقل سيفه.. لمن تصقل سيفك عباس.. لمن تنظمين قصيدك نسمة..

ش 1: **(فاغرة فاها استغرابا)** من أين نزلت عليك البلاغة فجأة..

ش 2: **(بابتسامة ماكرة)** من وحي الحديد والزنزانة.. استمري في قصيدتك.. وCLOSE..

(تذهب ش 2 إلى ركنها، بلامبالاة.. بينما ش 1 تركبها الحيرة.. تمشي إلى ش 2.. تتردد هي الأخرى في الكلام معها.. يزداد صوت تقاطر الماء.. الصوت المستفز..)

ش 1: أنا لا أعرف حكاية عباس هذه..

ش 2: ... **(تنشغل عنها بتصفيف شعرها)**

ش 1: من.. من عباس ؟.. و.. وما حكايته ؟..

ش 2: ... **(لا تجيب)**

ش 1: ها أنا ذي أنصت إليك.. ما حكاية عباس ؟..

ش 2: (**بشماتة متعمدة..**).. أنت نموذج من عباس.. وهذا يكفيك ؟..

ش 1: بصراحة، أنا لم أعد أفهمك.. ثم إن وضعنا هذا ليس في صالحنا..

نحن نتصارع.. والوالية والقاضية والسجانة.. يعبثن في الخمر والطرب مع الغلمان..

ش 2: (**في مقدمة الخشبة.. إضاءة مركزة.. تقرأ قصيدة "حكاية عباس لأحمد مطر**)

عباس.. وراء المتراس / يقظ.. منتبه.. حساس / منذ سنين الفتح.. يلمع سيفه..

ويلمع شاربه أيضا / منتظرا.. محتضنا دفه / بلع السارق ضفة / قلب عباس القرطاس

ضرب الأخماس لأسداس / بقيت ضفة.. / لملم عباس ذخيرته .. والمتراس / ومضى يصقل سيف (....) صرخت زوجته : عباس / الضيف سيسرق نعجتنا / عباس اليقظ الحساس / قلب أوراق القرطاس / ضرب الأخماس لأسداس / أرسل برقية تهديد ..

(**تنهي القصيدة**) فلمن تصقل سيفك عباس ؟ لوقت الشدة .. اصقل سيفك عباس !!

(**تلتفت إلى ش 1**).. فلمن تنظمين قصيدتك بسمة ؟.. لوقت النقمة.. انظمي قصيدتك بسمة..

(**تقهقه بمرارة بينما ش 1 ظلت مصدومة من المفاجأة.. ش 2 تمضي إلى ركنها .. تقهقه باستفزاز..**)

ش 1: تحفظين كل هذا.. عظيم !! .. لنفكر، إذن، في مشروعنا من جديد..

ش 2: التفكير من الخارج شيء، ومن الداخل شيء آخر.. ومع ذلك أعدك أني سأفكر..

لكني الآن سأخلد إلى نوم غير مريح طبعا.. وClose..

ش 1: اسمعي أيتها الوسنانة.. لم أعد أتحمل استفزازاتك.. كلوز.. كلوز.. كل شيء كلوز..

ش 2: نعم.. وسأستمر في كلوز.. ما دمت هكذا..

ش 1: (**تأخذ بخناق ش 2**).. لقد قلت لك أيتها الوقحة إنها ديبلوماسية

ش 2: بل انتهازية..

ش 1: ديبلوماسية..

ش 2: وصولية

ش 1: أنت رجعية

ش 2: أنت نفعية

ش 1: أنت متطرفة

ش 2: أنت متعجرفة

(تستمران في السباب بهذا التقاطع.. يتصاعد إيقاع السباب حتى يتحول إلى نباح..

في هذه الأثناء يفتح باب السجن.. تستمر ش 1 وش 2 فيالتنابز بالحركة.. يظهر الوجه 1 والوجه 2 تسلط إضاءة على الباب.. تظهر السجانة.. يقف الوجه 1 والوجه 2 إلى جانبيها..)

السجانة : الحمد لله.. الآن يمكن لمولاتنا الوالية أن تنام في سلام..

ما دامت الفتنة منهما وإليهما.. اللهم أدم الفتنة بينهما يا رب.. وبين كل بسطاء المدينة..
إنك على ما تشاء قدير.. وبالإجابة جدير..

(يغلق باب السجن.. تستأنف ش 1 وش 2 السباب بصوت مجهور)

ش 1: أنت رجعية..

ش 2: أنت نفعية..

ش 1: أنت متطرفة..

ش 2: أنت متعجرفة..

(تنتبهان إلى وضعهما.. تخجلان.. تنتفضان.. كل واحدة تركن إلى مكانها من جديد.. صوت الريح يعم المكان.. ش 1 تأخذ قلما وتكتب شيئا، ش 2 تأخذ ثلاث وريقات لعب – كارطة – تأتي إلى ش 1، تشرع في تقليب الوريقات أمامها على طريقة لاعبي القمار..)

ش 2: خدي ورقة من هذه الوريقات الثلاث..

ش 1: اغربي عن وجهي.. يا وجه النحس..

ش 2: ربما كان لعب الورق أحسن طريقة للتسلية..

ش 1: هل نحن في وقت تسلية ؟..

ش 2: صدقيني.. إنه أنسب وقت للتسلية..

ش 1: أنا.. أنا أفضل كتابة قصيدة..

ش 2: اختاري ورقة أولا.. واكتبي قصيدتك ثانيا..

ش 1: **(تأخذ ورقة من الورقات الثلاث)**.. اخترت هذه..

ش 2: **(تنظر إلى الورقة المختارة)**.. القاضية انتهت

ش 1: ماذا ؟..

ش 2: لا.. لا شيء.. أقصد القضية انتهت.. يعني اللعبة انتهت.. يمكنك الآن كتابة قصيدتك.

(تحاول أن تخلط في ذهن ش 1 بين القضية والقاضية.. تقوم إلى مكانها.. تتلاشى الإضاءة نحو الإظلام.. ينبعث صوتا الريح وقطرات الماء دفعة واحدة..)

إظلام..

المشهد الثاني : صاحت صيحة أخيرة !

إضاءة ملونة طاغية.. بقعة ضوء جانبية مركزة على ش 1 التي تبدو خارج الحدث.. وسط الخشبة تقتعد القاضية كرسيا.. يحيط بها الوجه 1 و 2..

موسيقى.. ش 1 تغير ملابسها في جانب الخشبة.. تتنكر في لباس غلام.

يرقص أمام القاضية بانسجام مع الموسيقى.. ينخرط الوجهان في الرقص..

ش 2/ الغلام : **(تناول القاضية كأس خمر)**.. أأسقيك مولاتي ؟..

القاضية : ... **(تشير بيدها نعم..)**

ش 2/ الغلام : تفضلي مولاتي..

القاضية : ... **(تشير بيدها.. ترتفع الموسيقى من جديد.. يستخف الطرب بالقاضية.. تأخذها ش 2 وتراقصها.. تخرج من تحت قميصها مدية.. فتطعنها في صدرها وتختفي.. تدوي القاضية بصيحة شديدة.. يعم الظلام.. بقعة ضوء جانبية على ش 1 التي تتلو قصيدة...)**

ش 1: صاحت صيحة أخيرة.. / وكان البدء والتكوين.. / وإعلان الكون ذاته..
صاحت ولصيحتها دوي البنادق / وضاق الليل بي.. والبيارق..
صبروني مع الريح كأني سارق.. / صاحت صيحة أخيرة.. / وانشق القمر..
صاحت....

ش 2: **(تقاطعها مرتبكة)**.. هل سمعت شيئا ؟.. من التي صاحت ؟..

ش 1: روحي.. نعم.. حين تصيح الروح يعلن الكون ذاته.. يضيق الليل من ظلامه.. وينشق القمر.. حين تصيح الروح...

ش 2: **(تقاطعها من جديد..)** يكفي.. يكفي.. سألتك فقط، من هي التي صاحت..

ش 1: أتهزئين بي.. والله يا وجه النحس...

ش 2: لا داعي للقسم.. خذي ركنك.. ولن أقطع عنك شيطان شعرك.. معذرة.. توبة..

(تردد هذه الكلمات بسخرية وهي تعود إلى ركنها.. تتلاشى الإضاءة نحو.. الإظلام.)

المشهد الثالث : اختاري الورقة

الإضاءة : نفس L'ambiance

الموسيقى : صوت الريح وقطرات الماء..

تسمع أصوات خارجية تصيح بخبر قتل القاضية.. تتلاشى الأصوات..

ش 1: **(تنظر شزرا إلى ش 2)**.. هل أنت من...؟

ش 2: ... **(تحني رأسها خجلا.. تومئ نعم برأسها..)**

ش 1: إذن، سنشنق.. سنشنق يا وجه النحس..

ش 2: **(تغير ملامحها.. يتطاير الشرر من عينيها)**.. اسمعي.. منذ الآن، لن أسمح لك بمخاطبتي هكذا.. ثم إنك صاحبة المشروع.. وأنا كنت أكثر جرأة منك.. لست ممن يكتفون بكتابة القصائد..

(تتحركان وسط الخشبة جيئة وذهابا.. صوت الريح وقطرات الماء.. لا تتكلمان.. تبدو ش 1 أكثر توترا، تفكر في شيء ما.. تتجه نحو ش 2.. تخاطبها بعنف...)

ش 1: أين باقي الوريقات ؟..

ش 2: أي وريقات ؟..

ش 1: "الكارطة" **[أي لعبة الورق]**

ش 2: ... **(تناولها إياها..)**

ش 1: **(تأخذ ورقتين.. تقلبهما بين يديها)**.. اختاري ورقة منهما..

ش 2: ... **(تأخذ واحدة تنظر فيها)**

ش 1: إذن أنت الوالية.. وأنا السجانة..

ش 2: **(وقد صعقتها القرعة)**.. ماذا ؟.. "نعاودو العزلة".. **[أي نعيد القرعة]**

ش 1: .... **(لا تجيب.. تقوم وتتركها)**

إظلام

المشهد الرابع : بناء مدينة فاضلة.. لا يكون بالدم

(إضاءة شديدة / متعددة الألوان، وكثيرة التلاعب / التراقص.. موسيقى يرقص على إيقاعها الوجه 1 و2 رقصة مُفارِقة.. بقعتا ضوء جانبيتان في ركني الخشبة، تظهر تحتهما ش 1 وش 2 وهما تغيران مظهرهما.. يزداد إيقاع الموسيقى.. ش 1 وش 2 ترقصان بانسجام تام مع الموسيقى.. تراقص ش 1 السجانة، بينما تراقص ش 2 الوالية.. تتحول الرقصة شيئا فشيئا إلى رقصة الـ"سلو" (Slow).. فجأة تُخْرِجُ كل واحدة منهما سكينا / مدية.. ش 1 تطعن السجانة، وش 2 تطعن الوالية.. يتم ذلك في نفس اللحظة.. تدوي صيحتان قويتان دفعة واحدة من لدن السجانة والوالية.. يعم الظلام الخشبة إلا من بقعتين ضوئيتين جانبيتين تقفز تحتهما ش 1 وش 2..)

ش 1: صاحت صيحة أخيرة..

ش 2: وكان البدء والتكوين.. وإعلان الكون ذاته..

ش 1: صاحت ولصيحتها دوي البنادق..

ش 2: ضاق الليل بي..والبيارق..

ش 1: صبَّروني مع الريح كأني سارق..

ش 2: صاحت صيحة أخيرة..

ش 1/ ش 2: **(معا)**.. وانشق القمر !!

(يسود الصمت.. تعم الإضاءة كل الخشبة.. يكون الديكور قد عاد لصورته القبلية، أي فضاء السجن.. يعود صوتا الريح وقطرات الماء من جديد..)

ش 1: **(تقوم وتفتح باب السجن على مصراعيه)**.. الآن أصبحنا أحرارا يا بسمة..

ش 2: ..... **(تظل واجمة لا تجيب..)**

ش 1: **(تأتي إليها باستغراب)**.. ما بك ساهمة ؟.. الست فرحة بحريتك ؟..

ش 2: أوَ تعتقدين أننا تحررنا فعلا ؟..

ش 1: طبعا.. ما دمنا قد قضينا على رأس البلاء !!

ش 2: أقصد، في قرارة نفسك.. هل تحسين، فعلا، أنك حرة ؟..

ش 1: لست أدري.. ما هذه الفلسفة الغريبة ؟..

ش 2: المسألة أعمق من قتل الوالية والقاضية والسجانة..
شيء ما بداخلنا يجب أن يقتل حتى نتحرر فعلا..

ش 1: .... **(تظل واجمة لا تتحرك)**

ش 2: بناء مدينة فاضلة.. لا يكون بالدم يا بسمة..

ش 1: لكن.. لم يكن لدينا سبيل آخر..

ش 2: إننا نعيد إنتاج نفس البلاء.. هن وصلن بالدم.. ونحن أيضا.. وحتما سيأتي من يقتفي أثرنا..

ش 1: **(تنتفض كالمذعورة)** لا.. لا.. لا.. يجب ألا تستمر هذه المهزلة..

ش 2: لكي لا تستمر.. يجب أن نترك المدينة..

ش 1: ماذا ؟.. لا يمكن..

ش 2: لابد من ذلك.. ليس هناك حل آخر.. يجب أن تقف السلسلة عند هذا الحد..

ش 1: بعد كل المخاطر التي ركبنا.. نترك المدينة ونرحل ؟!

ش 2: صدقيني.. هذا هو الحل.. يجب أن نترك المدينة.. لأننا في نظر أهلها مجرمات..

ومن حيث لا ندري.. سنعيد حياة الوالية والقاضية والسجانة من خلالنا..

ش 1: نغادر المدينة ؟.. **(صمت)**.. هل هذا وحده يكفي ؟..

ش 2: كيف ؟.. أعني، ماذا تقصدين ؟..

ش 1: ستظل هذه المشاهد تلاحقنا.. تراها كل واحدة منا في عينَيْ الأخرى..

ش 2: ليس هناك مفر من ذلك..

ش 1: بقليل من الشجاعة.. هناك.. هناك مفر..

ش 2: ما هو ؟..

ش 1: **(تتردد، ثم دفعة واحدة)**.. أن ننتحر !!

ش 2: **(وقد نزلت عليها الكلمة كالصاعقة)**.. ماذا ؟.. ننتحر ؟..

ش 1: **(بحماس وحيوية)**.. بشيء من الشجاعة والتحدي نستطيع.. هي لحظة واحدة، وينتهي كل شيء.. هيا.. تشجعي.. هيا

(لا تعطيها فرصة للتردد أو أخذ القرار.. تلف الحبل حول عنقها.. تحمسها بأصوات مهموسة.. بعد هنيهة.. ترمي ش 2 الحبل عن عنقها)...

ش 2: لا.. لا.. لا أريد أن أموت.. لا أريد..

ش 1: **(تضع عنها الحبل ببرود)**.. ولا أنا أريد.. لم أستطع..

ش 2: ما يجب أن ينتحر.. هو ما بدواخلنا.. شيء ما بدواخلنا يجب أن نقتله لنتحرر..

(تتقدمان إلى مقدمة الخشبة.. صوت خفيف جدا للريح..)

ش 1: أتعرفين يا بسمة هذا الشيء الذي يجب أن يموت ؟.. هو ما أراه في عينيك وهو فيَّ..

ش 2: **(تشابك يدها بيد ش 1.. تجلسان على ركبتيهما في وضع جانبي Profil..)**

وأنا أيضا أراه في عينيك.. وأحسُّه فيَّ..

ش 1: إذن.. **(تنتصب واقفة)**.. إذن، لنفترق.. ولن تريْ ما يتعبك في عينيَّ..

ش 2: ولن تريْ، أنت أيضا.. ما يتعبك في عينيَّ..

ش 1: **(تعانق ش 2 بحرارة)**.. وداعا يا بسمة..

ش 2: **(تنتحب بصوت خفيض)**.. وداعا يا نسمة..

(تتعانقان بشدة.. يرتفع صوت الريح قويا.. تأخذان اتجاهين مختلفين نحو عمق الخشبة.. تنبعث موسيقى هادئة حزينة.. ترسم الإضاءة خط ضوء مائلا.. تختفيان.. يظل خط الضوء المائل والموسيقى.. ثم....)

إشعال عام.. ثم النهاية..

ضون كيخوطي : النص الثقافي والتفاعل النصي

سعيد يقطين

1. تقديم :

1.1. لا يمكن لأي كاتب إلا أن ينتج نصوصه ضمن النصوص المعاصرة له أو السابقة عليه. ومعنى ذلك أن أي نص، كيفما كان جنسه أو نوعه، يدخل في نوع ما من العلاقات مع هذه النصوص التي تحضر بصورة واضحة أو مضمرة، واعية أو غير واعية. تختلف هذه العلاقة التفاعلية بين النصوص باختلاف الكتاب والمقاصد، وتتعدد أبعادها وأشكال تجليها.

يثيرنا نص ضون كيخوطي(1) في هذا السياق بشدة لأن تفاعله مع النصوص السابقة عليه يحضر بصورة لافتة للنظر، كما أن درجته ونوعيته يستوقفان اهتمامنا التحليلي أكثر ويدفعاننا إلى تحديد طبيعته ودوره في إعطاء ضون كيخوطي بعدا نصيا متميزا، مع أنه من أكثر النصوص تفاعلا مع غيره. إن تفاعل النص مع غيره، ليس دليل ضعف أو قصور في النص المتفاعل أو سببا له، ولكنه على العكس مما يمكن أن يتصور، يمكن أن يكون عنوان قوته وتميزه وإبداعيته. وهذا ما يتحقق بكيفية جلية في ضون كيخوطي.

تتميز ضون كيخوطي، على هذا المستوى، لكونها :

أ. أقامت علاقات كثيرة واضحة مع نصوص متعددة من الثقافة التي كانت مهيمنة في العصر

الذي كتبت فيه، والتي نجد للعديد منها جذورا تمتد إلى عصور موغلة في القدم.

ب. إن هذه العلاقات المتعددة مع تلك النصوص التي كانت سائدة يطبعها بعد أساسي مهيمن هو "نقد" تلك النصوص.لهذين الاعتبارين نسم رواية ضون كيخوطي بأنها نص ثقافي (وليس نصا سرديا فقط). ولما كان هذا النص المتعدد يبني علاقته بالنصوص السابقة والمعاصرة على أساس نقدي، فإننا نتحدث عن الكيخوطي باعتباره "ميتانصا" ثقافيا أيضا.

تضطلع هذه الدراسة بالكشف عن النص الثقافي وطبيعته الميتانصية بقراءته في ضوء نظرية التفاعل النصي، محاولة استخلاص خصوصية النص في علاقته بالنصوص مركزة على العنصر الذي يكسبها تميزها الإبداعي وهي تنبني على أساس العلاقة مع غيرها. وتبعا لذلك تتوقف الدراسة أولا على النص الثقافي لتنتقل بعد ذلك إلى بعض أنواع التفاعل النصي المهيمنة في النص، لتنتهي أخيرا إلى إبراز مكونات البعد الميتانصي الذي منح النص تميزه وفرادته.

2. النص الثقافي :

1.2. ينبثق النص الثقافي الكيخوطي من رحم نواة سردية محددة، لكن تشعبه واستطراده وابتعاده بين الفينة والأخرى عن النص النواة، وتعدد الروافد التي يغتني بها وهي تتصل بجوانب تتعدى القصة لتلامس قضايا ترتبط بالحياة العامة في مختلف تعقيداتها ومظاهرها يكسب النص البعد الأعم والأشمل.

إن النص النواة (القصة) بسيطة في حد ذاتها. فهي تتمحور حول قصة خروج الكيخوطي لإحلال قيم الفروسية. وبما أن الفشل كان يلقاه حيثما حل أو ارتحل فإنه يقتنع في النهاية بلا جدوى عمله، ويندم على كل ما أتى به من أفعال.

لو تناول هذه القصة كاتب آخر لأعطاها صيغة مختلفة عن النص الموجود بين أيدينا. لقد بناها ثيربانطيس على الاستطراد والتشعب، فضمنها العديد من قصص وحكايات الشخصيات المتعرض لها، وبرز فيها صور العصر المتعددة من عادات وأفكار، وجعلها تتسع لأحاديث لا حصر لها، ومجالا لتجاذب سجلات متعددة، ومجالس لسجالات شتى عن الفنون والآداب والتقاليد الثقافية وآداب السلوك والتاريخ الثقافي والسياسي والحربي... فجاء النص محملا بعناصر متعددة من خلال بؤرة مركزية (قصة البطل)، مستغلا أدنى الفرص وخالقا لمختلف المناسبات التي تتحقق لديه من خلال هذا التشعب وذاك الاستطراد.

بذلك يجسد النص الثقافي غنى التفاعل النصي فيه لأن تشعب العوامل والفضاءات والعوالم التي ينقلها إلينا النص ليست فقط وليدة تمثيل الواقع أو الوقائع المقدمة، ولكنها أيضا تجسيد لنصوص سابقة كان لحضورها دور كبير في تضخم النص وامتلائه بالعديد من المكونات الثقافية والمعرفية.

2.2. يمكننا، لتجسيد هذا البعد الذي انبنى عليه النص في تقديم القصة، تقسيم هذا النص أفقيا قسمين أساسيين :

- قصة بؤرة.
- نص محيط.

ترتبط القصة البؤرة بالبطل ضون كيخوطي ومغامراته من لحظة الإعداد لأسطورته الشخصية(2) إلى الإعلان عن عدم نفاذها. أما النص المحيط فهو كل الاستطرادات والتشعبات المتصلة بجزئيات الحياة والقصص الفرعية المبسوطة بشكل مفصل ومسهب والتي تنسينا أحيانا القصة الأصلية(3).

هذه العلاقة بين النصين هي التي تجعل المؤلف قابلا للتهذيب والاختصار والتلخيص وإعادات الكتابة. ولهذا السبب نجد ضون كيخوطي تظهر في طبعات متعددة مختصرة تختلف عن الطبعة الأصلية التامة(4).

إن ما يهمنا استخلاصه في هذه النقطة، على أن نعود إليه لتعميقه في النقطة الموالية، هو أن الاستطراد والتشعب والتفاعل من السمات الأساسية التي تطبع هذا النص، وتسمه بالبعد الثقافي الذي أومأنا إليه، ويهمنا الوقوف على أبرز مظاهره من خلال تناول بعد التفاعل النصي وأنماطه المختلفة، مادام ذاك يدعم "ثقافية النص" الكيخوطي ويحدد تميز بنائه وتشكيله.

3. التفاعل النصي :

0.3. سنتوقف في هذه الدراسة على نمطين من أنماط التفاعل النصي هما : معمارية النص والتعلق النصي لخصوصيتهما وسنؤجل تناول الميتانصية على النقطة الموالية. أما النمطين الآخرين (التناص، المناصة) فسنشير إليهما ضمن معالجتنا لأحد هذه الأنماط لغناهما في هذا النص، والوقوف عند أحدهما يمكن لوحده أن يكون مدار دراسة شاملة.

1.3. معمارية النص :

نحاول في معمارية النص البحث عن النوع الذي يتحدد من خلاله العمل بناء على كيفية ترابط مكوناته المادية وتنظيمها النصي لأن النصوص تختلف فيما بينها من هذه الناحية. سنتوقف عند

السجلات المختلفة التي تزخر بها المادة الحكائية ونتساءل عن طبيعتها ودورها في إعطاء النص ملمحه النوعي الخاص.

أول ما يثيرنا في الكيخوطي المقدمة التي صدر بها النص. إنها تحدد لنا "المؤلف" الذي يتحدث بضمير المتكلم معلنا أن النص وليد خياله، ومن ثمة تتحدد لنا وظيفته التي حاولنا تشخيصها من خلال معالجة "الأسطورة الشخصية" للمؤلف.

إن المؤلف ثيربانطيس ذات اعتبارية، وهو معروف بانتماء الكيخوطي إليه إلى جانب أعمال أخرى ألفها. إنه كما يصرح بذلك ولد من أجل ضون كيخوطي الذي ولد بدوره من أجله. يستدعي الإلحاح على هذه المسألة عدم الانجرار، خلال التحليل، إلى "ادعاءات" النص لمختلف التلاعبات التي يقدمها لنا بصدد التأليف، والتعامل معها وكأنها وقائع لا بد من تحقيقها والكشف عما وراءها. وتبعا لذلك، علينا ألا ننسى، منذ الآن، أن ضون كيخوطي نص تخييلي، وإن حاول المؤلف ثيربانطيس إدراجنا إلى حيثيات الكتابة وطرائق صناعتها كما كانت سائدة في عصره.

لقد كان عصر المؤلف (القرن السادس عشر) ما يزال مشدودا إلى الشفاهية، لذلك سنجد الكثير من آثارها متضمنة في النص، وإن حاول الكاتب توظيف العديد من تقنياتها وقد انتقلت إلى الكتابة، أو وهو يحاول "كتابة" نص معتمدا العديد من ملابسات الشفاهية. ويبدو لنا ذلك بصورة واضحة من خلال طريقة تأليفه وتنظيمه.

1.1.3. التأليف : بين "القصة" و"التاريخ" :

صدر القسم الأول من الكيخوطي سنة 1605. ولم يظهر القسم الثاني منه إلا في سنة 1615. لقد انتشر القسم الأول وذاع وقرئ وخلف أصداء طيبة. وجاء القسم الثاني بعد عشر سنوات ليكمل القصة ويشكل امتدادا طبيعيا لها. لكن المؤلف بدل أن يتعامل مع نصه وفق هذه الطريقة التي يتكامل فيها القسمان رغم الفارق الزمني الكبير بينهما أدخلنا منذ نهاية القسم الأول في تقنية "تأليفية" تقضي بأن هناك مؤلفا آخر للنص، وهو بصدد البحث عن نهايته المحتملة ما دام المؤلف : "لكن آفة هذا كله هي أن **المؤلف** عند هذا الموضع ترك المعركة غامضة معلقة، معتذرا بأنه لم يجد شيئا مكتوبا يتصل بأعمال ضون كيخوطي المجيدة أكثر مما رواه، صحيح أن **المؤلف الثاني** لهذا الكتاب لم يشأ اعتقاد أن تاريخا عجيبا كهذا قد طواه النسيان..." ص. 92.

ويبدأ القسم الثاني بالتذكير بنهاية القسم الأول وانزعاج "المؤلف الثاني" لذلك لكن بدا لي من المستحيل حقا، ومن غير المألوف أبدا، ألا يظفر مثل هذا الفارس الطيب بحكيم يحتسب لنفسه

العناية بكتابة أفعاله المجيدة... فهذا أمر لم يقع أبدا لواحد من أولئك الفرسان الجوالة..." ص. 93، ويبين لنا هذا المؤلف بعد ذلك عثوره على المخطوطة العربية التي ترصد تاريخ ضون كيخوطي ويعمل على الاستعانة بمن يترجمها له ويقدمها لها على أنها النص الحقيقي. ومع تطور الأحداث نعثر على وجود نسخة أخرى متداولة سيتعرف عليها البطل نفسه وهي نسخة مزيفة... إننا هنا، أمام تقنية ينحرف بموجبها العمل من **"قصة بطل"** بنت الخيال، إلى **"تاريخ فارس"** لا يمكن إلا أن يكون له مؤلفه الحقيقي ورواته الكثيرون، ولذلك لا يمكن إلا أن تكثر مصادر هذا "التاريخ". وبسبب هذا الانحراف ينتقل "الراوي" الذات الثانية للكاتب، الذي رأيناه في القسم الأول إلى راو من درجة ثانية لأن دور الراوي الناظم سيحتله علي بن حامد. وبذلك تظهر لنا المسافة بين القسم الأول والثاني أي بين نصين : أول (سابق) وثان (لاحق).

2.1.3. التنظيم :

إن النص الأول هو الذي ينتهي عند الفصل الثامن (القسم الأول)، والذي كان من الممكن إنهاؤه بجعل الفارس البشكونشي يصرع الكيخوطي، وتنتهي القصة. لكن تعليق النص عند نهاية الفصل الثامن، أو تأجيل نهايته إلى ما بعد النص الثاني، جعل القصة مبنية على الاستطراد والتشعب. ومن هنا جاء الحضور القوي للنص المتفاعل معه، وانتقل النص من السردي إلى الثقافي. ويمكننا من خلال مقارنة بسيطة بين القسمين الأول والثاني معاينة الفرق بينهما، رغم كون الثاني جاء امتدادا وتوسيعا للأول.

إننا في الانتقال من النص الأول (الذي يأتي مباشرة بعد الاستهلال) إلى الثاني نكون أمام الراوي الناظم (الذات الثانية للكاتب) الذي يضطلع بتقديم مسار القصة. لكننا في نهاية هذا النص، نتعرف على وجود "مؤلف ثان" غير الذي تعرفنا عليه في الأول. وهنا يتوقف النص ليبدأ النص الثاني، وقد تبدلت الأمور، وصارت القصة المقدمة في النص الأول شائعة، والرواة يتداولونها وكأنها "تاريخ" حقيقي يتداخل فيه الواقعي بالتخييلي والسردي بالثقافي.

تبعا لهذا التمييز بين النصين، نجد أنفسنا أمام تقنية يمارسها الراوي الناظم، وذلك بانتقاله من وظيفة "الراوي"، كما لمسنا ذلك في المقدمة والنص الأول، إلى وظيفة "محقق" النص. وهذا الانحراف سيجعلنا ننتقل من نص سردي يضطلع به راو إلى "كتاب" ثقافي يعمل المحقق على تدقيق مكوناته، والبحث في مصادره ومناقشة مختلف ما يتصل به، معطيا دور الراوي إلى شخص آخر يضطلع بالحكي نيابة عنه. وبذلك يتحلل الراوي الأصل (الناظم) من كل ما يمكن أن يوجه إليه، ويصبح من ثمة على مسافة من "النص". وكنتيجة لهذا التحول والانحراف تكثر المناصات

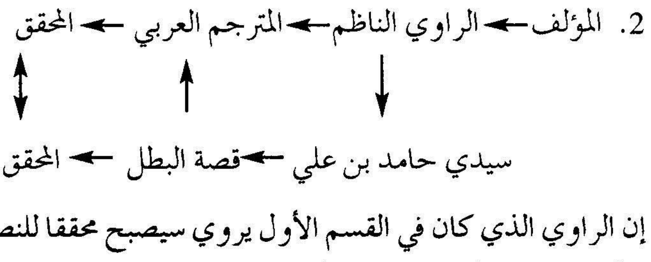
والتعليقات والحواشي التي يمكن لرصدها أن تكون موضوعا لدراسة تفصيلية. وبذلك أخيرا يتحول الكيخوطي من نص سردي بطله هو "ضون كيخوطي" (قصة البطل)، إلى نص ثقافي، بطله هذه المرة "كتاب" الكيخوطي نفسه (قصة الكتاب). غير أن العلاقة بين القسمين الكتابين القصتين ليست علاقة انفصال، بل هي علاقة اتصال، إذ رغم المسافة الزمانية بين الكتابين، ستتولد "قصة الكتاب" من رحم قصة البطل، وهي متواصلة ومستمرة.

إننا، من حيث التنظيم النصي، نعتبر ضون كيخوطي نصا واحدا له بداية ونهاية، ورغم المسافة وتعدد الرواة واختلاف رواياتهم من حيث الحقيقة أو الزيف، ورغم أو بسبب التعليقات والمناصات "ذات الطبيعة التوثيقية" المتصلة بقصة الكتاب... فإننا نعتبر كل ذلك داخلا في نطاق لعبة سردية لجأ إليها المؤلف من خلال الراوي – الناظم لتقديم نص يمتح من التقاليد الشفاهية لدى انتقالها إلى الكتابة (المخطوط) وبعد ذلك إلى الكتاب المطبوع. ولقد أدت هذه التقنية إلى تشعب النص وتعقده وتحوله من قصة بسيطة إلى نص شديد التعقيد والتنوع. وبذلك صرنا أمام نص "مكتوب" بصفات خاصة ومميزة. وبالنظر إلى خصوصية كتابته على خلاف مع أنماط الكتابة السائدة في عصره، لا يمكننا سوى اعتبار هذا النص إيذانا بنمط جديد من الكتابة، وهو يتولد من رحم تقاليد كتابية قديمة، لكتابة جديدة هي ما سيصطلح على تسميتها بـ"الرواية".

إن الأصوات السردية التي تضطلع بتقديم هذا النص تأخذ الهيئة التالية بحسب القسم الأول :

1. المؤلف ← الراوي الناظم ← قصة البطل ← المروي له ← القارئ.

أما القسم الثاني :



2. المؤلف ← الراوي الناظم ← المترجم العربي ← المحقق

سيدي حامد بن علي ← قصة البطل ← المحقق ← القارئ.

إن الراوي الذي كان في القسم الأول يروي سيصبح محققا للنص وراويا من درجة ثانية. ومعنى ذلك أن النصين الأول والثاني يعكسان لنا الصورة التي سجلناها في البداية من خلال تمفصل الكيخوطي إلى نص بؤرة ونص محيط. غير النص المحيط لا يأتي "مناصا" للنص الأول فقط، ولكن أيضا امتدادا له، ومن هنا كان يشكل جزءا أساسيا منه، ولا يمكن التعامل معه إلا على هذا الأساس: نص متكامل له بداية ونهاية.

2.3. التعلق النصي : (Hypertextualité).

0.2.3. يمكن للقارئ اللبيب الذي لم يسبق له أن اطلع على أي من روايات الفروسية، ولم تتح له فرصة تكوين أي فكرة عن عوالمها التخييلية أن يكون صورة دقيقة من خلال الكيخوطي عنها. ويمكن للباحث الحاذق الذي يود اختبار مهاراته واكتشاف قدراته في البحث والاستكشاف أن يجعل الكيخوطي مادة هامة لتشكيل صورة أمينة عن عالم الفروسية.

إن روايات الفروسية هي النص السابق (hypotexte) الذي تعلق به ضون كيخوطي (البطل) أيما تعلق، وجاءت الرواية (النص اللاحق hypertexte) نصا متعلقا لتبنني على علاقة وطيدة بذاك النص.

تتخذ علاقة رواية ضون كيخوطي مع روايات الفروسية بعدين متناقضين هما : المحاكاة من جهة، والمعارضة الساخرة من جهة أخرى.

1.2.3. المحاكاة :

تبرز لنا المحاكاة على نحو خاص في موقف البطل من النص المتعلق به، وظهر لنا ذلك بجلاء على مستوى أفعاله وأقواله كما تتحقق في الرواية. لقد تشرب البطل هذا النص وتمثله بدقة عجيبة، وصارت كل الأفعال والأقوال التي تصدر عنه صدى لكل ما تزخر به نصوص روايات الفروسية. إن البطل، وهذه أسطورته الشخصية، يريد استعادة النص المتعلق به استعادة أمينة وصادقة، ونقله من الغياب (النص) إلى الحضور (الواقع).

إن البطل ضون كيخوطي نص متحرك يرى نفسه "البطل" الذي كان يتحرك في النص المتعلق به، وقد صار "حقيقة" تجري في أرض الواقع، لذلك يأمل أن يكون هناك المؤرخ الذي سينقل مكرماته، ويضيفه إلى قائمة الفرسان كما هي موجودة في الكتب : "وهناك أيضا سنجد كتابا يسجلون كتابة أعمالك الخارقة يا مولاي حتى تظل ذكراها باقية أبدا..." ص. 192. إنها المحاكاة المطلقة لحياة الفرسان وطرائق عيشهم ونمط حياتهم يعمل ضون كيخوطي على تجسيده على أتم وجه وبحرفية لا نظير لها.

في أحد المواقف لخرجته الأولى وجد البطل نفسه أمام "فراغ نصي" حول سلوك محدد وهو حمل النقود، لقد فوجئ عندما سأله صاحب الفندق "ثم سأله هل يحمل معه نقودا. فأجاب ضون كيخوطي قائلا بأنه لا يحمل مليما واحدا، لأنه لم يقرأ أبدا في قصص الفروسية أن أحدا منهم كان يحمل نقدا معه. فرد عليه صاحب الفندق بأن هذا غير صحيح لأنه وإن لم تذكر القصص هذا

الأمر، **فإن مؤلفيها لم يروا من الضروري ذكر هذا الأمر البسيط الطبيعي ألا وهو حمل النقود وارتداء القمصان البيض...**" ص.49 لذلك فإنه عندما قرر العودة إلى القرية لاستكمال متطلبات الفارس "تذكر النصائح التي أسداها إليه مضيفه فيما يتصل بالزاد الضروري الذي يجب أن يتزود به، خصوصا النقود والقمصان..." ص.53.

إذا كانت المحاكاة التامة تبرز العلاقة الوطيدة بين الكيخوطي (البطل) وروايات الفروسية، فإن المعارضة الساخرة هي المظهر الآخر للتعلق النصي، والتي كانت تتجسد من خلال موقف الراوي الناظم في علاقته ببطله وبالنص الذي كان يتعلق به.

2.2.3. المعارضة الساخرة :

تتعدد مظاهر المعارضة الساخرة في الكيخوطي التي يمكن اعتبارها قائمة من البداية إلى النهاية عليها. ولكننا سنتوقف عند مظهر واحد نراه جوهريا وفي الوقت نفسه يجسد لنا خصوصية هذه الرواية في علاقتها بالنصوص السردية السابقة، وخصوصا روايات الفروسية.

يبرز هذا المظهر في تمثيل الواقع من خلال تصورات الكيخوطي للعالم. هذه التصورات وليدة إدمان قراءة روايات الفروسية. وإذا كانت روايات الفروسية هذه تقدم لقرائها متعة لا حد لها عن طريق اندماج هؤلاء القراء في عوالمها التخييلية الباهرة، فإنها ستصبح، من خلال الكيخوطي، تبدو لنا نصا لا قيمة له لأنه سيغدو بلا بريق ولا حياة. وتنتهي الرواية والقارئ الذي كان مغرما بروايات الفروسية (الكيخوطي) يأمر بإحراقها وهو مقتنع بلا جدواها.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

تبدو المحاكاة الساخرة بجلاء في كونها تتقدم إلينا من خلال المفارقة الصارخة مع الواقع. وما ينجم عن تلك المفارقة لا يولد غير الاستغراب والسخرية والضحك. تتمثل المفارقة في كون العالم يقدم إلينا بالمقلوب وفي تناقض تام مع الواقع. ونجد ذلك في تصرفات البطل (ضون كيخوطي) وفي تأويلاته للوقائع، وفي ردود أفعال الشخصيات تجاه البطل.

إن ضون كيخوطي البطل (مكتبة روايات الفروسية المتحركة) يرى العالم على عكس ما هو عليه. فهو يراه من منظور تلك المكتبة لذلك فهو **يرى** الواقع، لكنه **يتخيل** ما في النص، فتكون النتيجة تصرفا وفق ما يجري في النص لا ما يقع في الواقع. تقدم الرواية أمثلة كثيرة على ذلك، ونكتفي بإشارة إلى الخرجة الأولى للتمثيل :

- "لم يكد **يبصر** الفندق حتى **خاله** قصرا له أربعة أبراج وتيجان فضية لامعة، ولا ينقصه الجسر المتحرك ولا الخنادق..." ص. 41.

- "**وشاهد** البنتين الفاسقتين اللتين كانتا هناك **فتبدتا** له آنستين جميلتين أو سيدتين رشيقتين تسترفهان...". ص. 41.

- وعندما " كان الراعي يجمع قطيعه من الخنازير، **فكان ينفخ** في قرن فتتجمع على صوته هذه السوائم. هنالك **خيل** إلى ضون كيخوطي أن عفريتا أعطى إشارة الوصول، فكان له ما رام". ص. 41.

إن الواقع هنا محول في ذهن البطل، فصارت الأشياء على خلاف ما هي عليه :

- الفندق = القصر. صاحب الفندق = رئيس الحصن.
- العاهرتان = الآنستان. صوت القرن = العفريت.

وبما أن زي الفارس مختلف عن باقي الناس (زي الفارس) فإنه كان يولد الاستغراب أو الرهبة لدى مشاهديه. لذلك فهو حين يخاطب العاهرتين على أنهما آنستا القصر، ويتكلم إليهما بلغة الشعراء الفرسان المغرمين، لا تستطيعان كتم الضحك والسخرية. ويحدث الشيء نفسه مع صاحب الفندق. إن الجميع سيقابل أقوال البطل باستهجان وسخرية. وتكون المجاراة لإدامة الهزل والتلذذ بهذا التمثيل، ولاسيما عندما تظهر جديته الصارمة في الموقف الهزلي الذي هم فيه. وتزخر الرواية بهذه المواقف التي يتناقض فيها تصرف البطل مع العالم. لذلك نجد الشخصيات في تعاملها معه تبدأ أولا بالاستغراب فالضحك ثم المجاراة في أغلب الأحيان، أو تقابله بالرفض في بعض الأحايين.

إن مجاراة البطل ليس سوى عملية "تمثيل". وتقدم لنا الرواية أمثلة لا حصر لها لهذا التمثيل الذي يتحول الواقع بموجبه إلى نص تشارك الشخصيات في "تمثيله". وما النهاية الكارثية للبطل إلا نموذج قاس لهذا التمثيل الذي يؤدي بضون كيخوطي إلى الهزيمة وإلى اكتشاف الواقع في النهاية.

كما أن البطل لا يكتفي بتمثيل النص في الواقع، ولكنه يعمد أيضا إلى تأويل هذا الواقع عندما يتبين له أو يبين له حامل سلاحه مثلا تناقضا مع ما يجري في الواقع. وهذا التأويل لا يختلف عما تمده به نصوص روايات الفروسية : إنه السحر. لقد سحرت الأشياء لتبدو على النحو الذي تبدو عليه، وضون كيخوطي وحده الذي يرى ما يرى الآخرون. وفي هذا أقصى درجات التماهي مع النص المتعلق به.

إذا كانت المحاكاة التامة تبين لنا بجلاء أثر النص المتعلق به في ذهن البطل وتصوره للعالم، فإن المعارضة الساخرة تأتي لتبرز لامطابقته للواقع وللتصور الملائم، ومن ثمة كان تدفع في اتجاه توليد الاستغراب والضحك والسخرية.

4. الميتانص :

0.4. إن المعارضة الساخرة موقف نقدي وجمالي من النص الذي يحمله البطل ويعتنقه كعالم متكامل من القيم. لا يبرز هذا الموقف، فقط، من خلال التعلق النصي، أو باقي أنماط التفاعل النصي، بل يتعداه إلى حضور نمط خاص هو الميتانص الذي يطبع النص الثقافي برمته.

لقد قام ثيربانطيس، من خلال تأليفه ضون كيخوطي، ليس فقط بانتقاد روايات الفروسية كتركة نصية من الماضي ما تزال نجد من ينتصر لها. إنه يتخذ مواقف نقدية أعم وأشمل من المجتمع والسياسة والثقافة، وما انطلاقه من انتقاد نمط معين من الكتابة والسرد سوى مظهر من مظاهر التواصل داخل المجتمع الذي تمكن من خلاله من تشريح مختلف العلاقات بين الناس، وممارساتهم وقيمهم السائدة. وهذا ما جعلنا نعتبر الكيخوطي ليس فقط نصا ثقافيا تتجسد من خلاله مختلف صور العصر الذي عاش فيه، ولكنه علاوة على ذلك نقد نصي (ميتانص) لمختلف أنماط السلوك وأشكال الحياة. إنه بكيفية مجملة موقف من النصوص السابقة ومن الوعي الثقافي السائد، وهو كذلك موقف من كل المؤسسات ومختلف الخطابات التي تتصل بها. ولم يترك ثيربانطيس فرصة تمر دون أن يوجه سهام نقده اللاذع والحاد لمختلف تجلياتها، إلى الحد الذي يجعلنا نذهب إلى أن ضون كيخوطي بمثابة "ميتاحكي" Métafiction، يجسد وعيا ذاتيا خاصا بالكتابة. يبدو لنا ذلك بوضوح من خلال :

1.4. الموقف من الخطابات الأدبية :

يطالعنا الموقف من الكتابة وتصنيف الكتب والأنواع الأدبية والفنية السائدة بوضوح منذ الاستهلال الذي يبين لنا فيه المؤلف ثيربانطيس سخريته من تقليد كتابة المقدمات وما تزخر به من استعراض للمعارف والأساليب "المسكوكة" والتعابير المصطنعة. لقد رفض المؤلف كتابة مقدمة على غرار ما هو متداول ومكرور. ومن خلال استشارة صاحبه ونصائحه نلاحظ الأسلوب الذي كان متبعا في كتابة المناصات التي تصدر بها الكتب. ولا يختلف تقديم النص عن النص ذاته. إنه ليس سوى محاكاة تامة للنصوص القديمة : سواء على مستوى اللغة أو رسم الشخصيات أو انتقائها. ولذلك نجد المؤلف يطمح إلى ممارسة الكتابة على غير النسق السائد. وأول وأهم تجل لهذا الطموح يبدو في اختياره بطلا بدون بطولة.

إن اختيار ضون كيخوطي ليمثل دور البطولة موقف من البطولة السائدة في النصوص وفي الواقع. ولقد لجأ المؤلف إلى ذلك عن قصد كما يبين ذلك في مقدمة كتابه. يستتبع الموقف من البطولة بوجه عام، الموقف من روايات الفروسية التي تقوم على البطولة النمطية والتقليدية. وما

إحراق الكتب في البدايات الأولى للرواية من قبل القسيس والحلاق والخادمة، وانتقاء الكتب التي تحرق إلا موقف نقدي واضح من النص وخصوصيته. فعندما طرح كتاب "رابوع أماديس الغالي" باعتباره أول كتاب في الفروسية، وكل الكتب التي تسير في الفلك نفسه خرجت من معطفه تم الإبقاء عليه والعفو عنه من النار لأنه "أحسن كتاب في موضوعه، وما دام هكذا فريدا في بابه فإنه يستحق العفو". ص. 68.

لقد تم إبقاء هذا الكتاب لأنه دشن النوع لكن كل الكتب التي من نسله تم إحراقها. كما أنه سيكون حوار وسجال بسبب بعض الكتب لخصوصيتها، ويتم تأجيل إحراقها بعد التأكد من طابعها المميز، أو العفو عنها لما تمثله من قيمة خاصة. إن الفصل المتعلق بإحراق الكتب، يمدنا بمواقف نقدية محددة من الأنواع والفنون والعلوم. ولا يتم إحراق الكتب فقط لأنها كتب، كما قامت بذلك محاكم التفتيش الإسبانية التي يبدو أن المؤلف هنا يعرض بها بشكل مباشر.

يبدو لنا هذا الموقف أيضا من الشعر الذي تحفل الرواية بالعديد من مقاطعه الرعوية وسواها، ونجد مواقف مختلفة منها ومن شعرائها، ومن الفن المسرحي استحسانا واستهجانا... ويطول بنا المجال لو تتبعنا كل هذه الشواهد المتعلقة بمختلف الأنواع الأدبية التي استعرضها المؤلف، وبين مواقفه منها على لسان شخصيات روايته وهي تتفاعل وتتواصل معها، كما برز المواقف المضادة من هذه الأنواع. وبالجملة فالميتانص الأدبي يكشف لنا بالملموس مواقف ورؤيات ثيربانطيس للأدب الذي كان شائعا في عصره. ويمكن لقراءة فاحصة أن تتبين تصورا نقديا وبلاغيا يعكس ثقافة المؤلف ووعيه المتطور للكتابة وللنص.

2.4. الموقف من المؤسسات :

إن النصوص تتصل اتصالا وثيقا بالمؤسسات التي تحضنها وتعمل على تشجيعها واستمرارها. ومن بين هذه المؤسسات لجان الجوائز التي توقفت عندها الروايات وانتقدت طرائقها في الانتقاء، والاعتبارات الذاتية التي تتدخل فيها. كما أن هناك أحاديث كثيرة عن دور النشر والمطابع التي صارت سائدة في عصر الكاتب. ويستغل الراوي – الناظم وجود الكيخوطي وهو يتجول في المدينة "ومر بشارع فوجد مكتوبا على أحد البيوت فيه ما يلي : "هنا تطبع كتب". فأحدثت هذه المصادفة لذة بالغة في نفسه لأنه لم يشاهد مطبعة في حياته، ولم يعلم كيف يتم الطبع...". ج.2، ص. 573، فكان ذلك مناسبة لدخول المطبعة ومعاينة كيف تتم عملية الطبع، ووجد ضون كيخوطي مترجما فبدأ يناقشه في قضايا الترجمة، وسعر الكتاب، وعدد النسخ، وعلاقة الكاتب بالناشر، وما شابه هذا من القضايا التي تتصل بصناعة الكتاب. ومن بين الكتب التي عثر عليها ضون كيخوطي

كتابا يتعرض للقسم الثاني من مغامراته، فتبرز قضية المؤلف الزائف... ويتأسف ضون كيخوطي كيف أن هذه النسخة لم تتعرض للإحراق لأنها نص زائف.

3.4. الموقف من اللغة :

يتخذ ثيربانطيس مواقف نقدية من الكتابة باللغتين اليونانية واللاتينية، ويدعو دعوة صريحة إلى الكتابة بالإسبانية. ويستغل النقاش الذي كان دائرا بين العلماني الذي يهتم ابنه بالشعر اليوناني واللاتيني، فيبادر ضون كيخوطي بالتعبير عن رفضه لتوجيه ابنه هذه الوجهة، بعد حديث عن الشعر. يقول ضون كيخوطي :

أما قولك إن ابنك لا يقيم كبير وزن للشعر الإسباني فإنني أعتقد أنه يخطئ في هذا الحكم، وهناك السبب عندي : "إن هوميروس العظيم لم يكتب باللاتينية لأنه يوناني. كذلك لم يكتب فرجليليوس باللاتينية لأنه كان لاتينيا. وبالجملة، كل الشعراء القدماء كتبوا بلغاتهم الأصلية، ولم يذهبوا للبحث عن لغة أجنبية للتعبير عن أسمى أفكارهم وتصوراتهم. وهكذا يشاء العقل أن يمتد هذا العرف إلى كل الشعوب... ولكن ابنك يا سيدي في ما أتصور ليس عدوا للغتنا العامية (الإسبانية) بقدر ما هو عدو لشعرائنا الذين هم أكثر عامية لأنهم لا يعرفون لغات أخرى..." ج. 2، ص. 274–275.

إنه موقف واضح من اللغة المحلية، ودعوة صريحة إلى العناية بها وبما ينتج من خلالها، وهي إلى جانب ذلك موقف واضح من التقليد والمحاكاة. ولقد عمل ثيربانطيس في كتاباته على ترجمة هذا التصور، ويبدو لنا ذلك بشكل واضح من خلال لغة روايته هذه التي اعتمدت اللغة الإسبانية وحملت بمختلف المفردات والصيغ المسكوكة التي كانت متداولة في الاستعمالات الجارية، ومنها العربية.

5. على سبيل التركيب :

إن ضون كيخوطي نص ثقافي بامتياز ومعنى ذلك أنه على غرار النصوص الكلاسيكية الضخمة يجمع بين دفتيه معارف العصر الذي ظهر فيه ومن ثمة كان ينظر إليه على أنه تمثيل لعصر مؤلفه من وجهة نظره الخاصة والمتميزة. لكن ضون كيخوطي لا يقف عند هذا الحد لأنه يتعداه إلى أنه أيضا "ميتانص" ثقافي. هذا الميتانص جاء ليس فقط خرقا للكتابة السردية السائدة التي يتخذ منها النص موقفا نقديا واضحا، بل هو أيضا نقد لذاكرة سردية موغلة في التقليد الثقافي.

يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال شخصيته المحورية. فضون كيخوطي قارئ جيد للتراث السردي والثقافي الذي ظل مهيمنا إلى عصره. وهو بدل أن يكون كاتبا يعمل، على غرار أكبر الكتاب الذين تشبعوا بثقافة عصرهم واستفادوا من خبرتهم في الحياة، على نقل قراءاته إلى كتابة، أبى إلا أن يمارس "كتابة" أخرى، هي ترجمة قراءاته إلى الحياة. إن هذه "الترجمة" دليل على نوعية "القراءة" التي كان يقوم بها ضون كيخوطي : قراءة انفعالية لا تفاعلية. لذلك كان مآل "كتابته" هو الفشل لأنه يقوم على المحاكاة لا على التحويل.

وإذ جعل المؤلف بطله أمام محك واقع جديد وهو متشرب بقيم النص القديم، فلكي يبرز لنا أن ذلك النص لم يبق ما يبرر استمراره وتأثيره في النصوص المنتجة وفي الذوق العام. لقد جسد بصورة عملية، لا نظرية فقط، أن العصر الجديد لا يمكن أن تمثله تلك الثقافة القديمة. ورغم الطموح الكبير (الأسطورة الشخصية) الذي يحمله ضون كيخوطي لاستعادة القيم البالية فإن فشله في تحقيق أسطورته الشخصية دليل فشل تلك النصوص في التواصل مع العصر. إنه موقف واع، نظريا وعمليا، من مختلف الكتابات السابقة. لذلك نعتبر رواية ضون كيخوطي، تبعا لذلك، نصا جديدا بكل ما في الكلمة من معنى.

إن الرواية حبلى بمختلف أنواع التفاعل النصي من مقدمة الرواية إلى نهايتها، الشيء الذي يبين لنا بجلاء أن ثيربانطيس كان آلة عجيبة لالتهام الكتب، كما تؤكد ذلك مارث روبير حين تبين أنه يقول هو أيضا عن نفسه بأنه كان يلتهم أي كتابة كيفما كان نوعها، حتى قطعة الورق التي يجدها ملقاة في الشارع. إنه لا يختلف كثيرا عن بطله ضون كيخوطي الذي كان بدوره يمتلك مكتبة عامرة. غير أن الفارق الجوهري بينهما يكمن في أن ثيربانطيس لم يكن مقلدا أو محاكيا على الإطلاق، لقد كان معارضا وناقدا حاذقا وذكيا، وهنا مكمن عبقريته.

لقد انتهت ضون كيخوطي بإعلان بطلها عن استعادة وعيه، ورجوعه عن غيه، وبذلك تنتهي أسطورته الشخصية. وعدم تحقق هذه الأسطورة الشخصية للبطل، يعني تحقق الأسطورة الشخصية للكاتب بنجاحه في تقديم نص لم يتخيل مثله، من خلال بطل لم يقدم نظير له، ومن خلال مواقف الكاتب من مختلف الكتابات السابقة عليه. لذلك نجده في نهاية النص يعلن انتهاء برنامجه السردي بتحقيق أسطورته الشخصية : "نعم، من أجلي أنا ولد ضون كيخوطي، وأنا ولدت من أجله. لقد عرف كيف يفعل، وأنا عرفت كيف أكتب، وكلانا واحد". لقد فشل ضون كيخوطيفي تحقيق أسطورته الشخصية، ولكنه عرف كيف يفعل ليضع حدا للأكاذيب والترهات الجنونية، في حين نجح الكاتب في تحقيق أسطورته الشخصية من خلال معرفته كيف يكتب نصا له فرادته وتميزه وموقفه النقدي من النصوص السابقة.

هوامش :

1. ضون كيخوطي، ثيربانتيس، تر. عبد الرحمن بدوي، دار المدى (دمشق)، المجمع الثقافي (أبو ظبي)، ط.1، 1998.

Cervantès, Don Quichotte de la Manche, traduction de Louis Viardot avec préface, bibliographie et notes par Maurice Bardon, Classiques Garnier, 1961.

2. سعيد يقطين، ضون كيخوطي والأسطورة الشخصية، ضمن كتاب "ضون كيخوطي : قراءات مغربية"، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 15 الصادرة عن منشورات كلية الآداب – عين الشق بالدار البيضاء، 2006، ص. 55.
3. هناك أمثلة كثيرة، وتكفي الإشارة مثلا إلى ما رواه أحد الرعاة والتي تمتد من الفصل الثاني عشر إلى نهاية الفصل الرابع عشر.
4. في العربية ترجمتان كاملتان للكيخوطي لعبد الرحمن بدوي والأخرى لسليمان العطار، كما صدرت طبعات مختصرة نذكر منها ترجمة :

– صياح الجهيم، دار الفكر اللبناني، ط. 1999، بيروت، 254 صفحة.

وطبعة تربوية مذيلة بأسئلة وموجهة لطلاب السنة الثانية الثانوية (فرع العلوم والآداب) بلبنان، إعداد :

– جوزيف إلياس، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، 2004، بيروت، 554 صفحة.

البحث عن ضون كيخوطي : التأويل المفارق

أحمد المديني

لم نعد نختلف في الدراسات الأدبية الرصينة على الوضع الثنائي لتكوين المتن (الأدبي تحديدا) بكونه حصيلة النص الأم المدوَّن من طرف مؤلف مخصوص، والنص الثاني الافتراضي الذي هو مرجعية تأويله أو حصيلته. ودرءا للمماحكات الطويلة حول الموضوع، سواء ما اتصل منها بمفهوم التأويل وإوالياته، أو أي دور ينبغي أن يُعطى له في رجحان النص فإننا نميل - وهذا ما عليه أغلب الجمهور - إلى اعتبار كل قراءة ذات خطاطة استراتيجية ترمي إلى إعادة استنبات جذور المكتوب وتفكيك بنياته لهدف رسم حوافز كتابته ومجال نشاطه لا تصح إلا مع النصوص التي اندرجت في سياق كلاسيكيات التلقي-بعبارة أخرى أصبحت جزءا من تاريخ الأدب.

رواية "ضون كيخوطي دي لامانتشا" لميجيل دي ثيربانطيس سابيدرا (EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA) لصاحبها (CERVANTES) (1547-1616) هي في قلب هذا النوع لصدورها - جزئها الأول - قبل أربعة قرون (1605) وانتقالها إلى لغات العالم كلها كمصنف أدبي تخييلي من طراز رفيع، ومنها اللغة العربية ذات التراث الخيالي العريق. ولاشك أن النص الكيخوطي طرح وما زال على الدارسين، والمتخصصين تحديدا، أسئلة من صلبه وآفاق قراءته، يقع في مركزها كونه، اعتباره من لدن البعض، المتن المرجع للسرد التخييلي الحديث، أو الرواية الحديثة. والقول بالرواية يحيل، بطبيعة الحال، إلى جنس أدبي محدث

انتسابه وسنده إلى الغرب معلوم، وبالتالي فإن التلقي الذي أنتجه هذا العمل (L'oeuvre) يدور، بالطبع كذلك، في فلك ثقافته وتراثه ومخياله، وهذا كيفما كانت التأثيرات، وانفتاح الثقافات على بعضها. ينسحب هذا التقويم على عشرات الأعمال التي ادخلها تاريخ الأدب في سجل الأمهات، وهي معدودة بلا ريب عمادا لبناء السرد الحديث (مدام بوفاري لفلوبير ؛ الجريمة والعقاب لدوستويفسكي ؛ البحث عن الزمن الضائع لبروست ؛ عوليس لجويس ؛ المسخ لكافكا الخ). والحقيقة أننا كثيرا ما نتداول هذه العناوين، وأخرى غيرها، إما اعتباطا، أو بدون ما يلزم من التحري الكافي في صلتنا بها إبداعيا، ونقديا، وطرائق تلقٍ أيضا، ما دمنا بهذا الصدد.

لقد جرت العادة أن نتحدث، وأن نكتب بانسيابية ما أشد خفتها، عن تأثر الأدب العربي الحديث، والمنشئين فيه، بما أبدع في الأدب الغربي من أجناس وأشكال تحديثية – حداثية. ومن رجع إلى مؤلفات الدارسين والنقاد العرب، في المشرق خاصة، سيلاحظ إشاراتهم العديدة إلى عمليات التأثر ومناحي تأثير الأدب الغربي، وتحديدا دورهما الحاسم في صنع الكيان التحديثي للأدب العربي، وهذا من غير تمحيص يُذكر، وعلى سبيل قول المسلمات. أجل، فقد وُجِدت الترجمة، نُقِلت إلينا من هنا وهناك نصوص متفرقة، إنما بدون منهجية، ولا قدرة على معرفة جدارة الترجمة ومسارات تنقلها وفعلها بتشخيصات أقرب إلى التحديد. ولو أردنا أن نعرف على وجه التقريب لا غير حقا، كم هم الأدباء العرب الذين كانت لهم دراية معتبرة باللغات الأجنبية، مثوى المحدث، ليجوز الكلام عن علاقة (شرعية) مع ذلك الإبداع في نتاجاته الباذخة، شعرا ونثرا، لأصبنا بالذهول، فهم من القلة حدا يجعل التدخل في هذا المضمار ضربا من الادعاء، لاسيما من قبل أولئك الراطنين بالحداثة صباح مساء. لذلك أيّ علاقة لنا بضون كيخوطي، أيّ علاقة بالأعلام الكبار للرواية والسرد الحديث كله لندخل في نطاق التجاذب، موصولا ومنقطعا، والتأثر، ولحصر مجال التلقي، ومنها إلى عملية التأويل الكبرى، بتكاليفها وتبعاتها ؟

نُقلت رواية ثيربانطيس إلى العربية متأخرة، وفي صيغ محسوبة وهيّنة القيمة في النهاية، وثقلها مصري الإنجاز، فعندنا ترجمة عبد العزيز الأهواني، والثانية لعبد الرحمن بدوي الأشيع، وترجمة ثالثة حديثة الصدور أنجزها سليمان العطار في إطار المشروع القومي للترجمة، ويقول عنها صاحبها إنها الأولى في العربية المنقولة مباشرة عن الإسبانية، تقع في مجلدين صدرا بالقاهرة عام 2002. وما يتناساه العطار، والغالب على الظن أنه لا علم له به، على طريقة بعض إخواننا في مصر يعتبرون كل حديث وقديم ينتسب إليهم أو لم يوجد، والدليل الناقض قطعا لمزعم السيد العطار أن "ضون كيخوطي" ترجمت المرة الأولى في المغرب على يد سيدي التهامي الوزاني صاحب سيرة "الزاوية"

المشتهرة عندنا نصا أول في مراس الرواية (والله أعلم) وقد ترجم الوزاني قرابة تسعة وأربعين فصلا نشر قسم منها في نهاية الأربعينات بصحيفة "الريف" التي كان يديرها. وبينما يمتدح العطار ترجمة الأهواني الذي يقول عنه إنه معلمه وأبوه الروحي، يراها "استخدمت لغة جزلة راقية" فيما يجد أن ترجمة بدوي اللاحقة "تمثل منهج الترجمة المدرسية أي الحرفية، فافتقدت النَّفَس الأدبي، وأصبح العمل جسما بلا روح (..) والمترجم قدم العمل كاملا، لكن غير قابل للقراءة الأدبية" نراه حكما جازما غير قابل للاستئناف، ولعمري لو سُئلنا عن رأينا في ما أقدم عليه الأستاذ العطار إزاء عمل الشريف العبقري ميجيل دي ثيربانطيس سابيدرا لقلنا إنه على درجة مقلقة من الركاكة، وأنه أفقده بدوره رُواءه الأدبي فلا يشفع له عندئذ إلا زعمه النقل عن اللغة الأ٠، ولكن أيّ نقل، وهو ما يترك قراء العربية ويبقيهم عطاشا للنهل من الينبوع الصافي للنص الموصوف كونه أول رواية حديثة. ونسمع عن ترجمة أنجزت في سوريا، وبذا فإن الترجمة المغربية هي الأولى وإن لم نعرف ما لحقها مباشرة من ناحية درجة تأثيرها في البيئة الأدبية، أو على الأرجح لا نستقريه، ولم نجد في ما وقعت عليه يدنا مبكرا سوى مقالة يتيمة حقا بمجلة "لسان المغرب"، تقدم تعريفا بالمؤلف والكتاب، وكذا بمكانته في القص الحديث مع وصف للمضمون وبعض عناصر الأسلوب، (انظر : عبد الكبير الفاسي، ميكيل دي سرفنطس، الرباط، مجلة "رسالة المغرب" دجنبر، 1947، ع 4) تلاها بعد زمن بعيد مقالات متفرقة في ثنايا المجلات والصحائف الثقافية تناولت الأثر الضونكيخوطي، شأنها شأن ندوات ومقاربات ملامسة، هي أقرب إلى القراءة الهاوية منها إلى النافذة. أظن أن الشيء نفسه يمكن قوله عن بيئات ثقافية عربية أخرى عرفت علاقات سطحية مع هذا النص المرجع وتداولته بكثير من العمومية أو الانتقاء، كما يتبدى ذلك في مقالات التعريف. بمعنى آخر، نحن لا نتوفر على معرفة خصوصية عن عمل ثيربانطيس وعن موقعه الدقيق في خريطة الإبداع السردي الحديث، وكلامنا عنه ملحق بتقويمات وتصنيفات قام بها دارسون ينتمي إليهم هذا النص، وشادوا حوله نظرية كاملة عن نشأة وتطور الرواية الحديثة. إن ما نعرفه عن ضون كيخوطي هو رؤية عامة، أو ثقافة في نظامهما كتبت الرواية ولتسفيههما تمّ تصعيد الخيال للدرجة التي نعلم. رؤية ملاحقة الوهم، أي محاربة طواحين الهواء كسلوك لفروسية إلى زوال، على طريق بزوغ فجر عالم جديد ستعصف قيمه المادية والواقعية بمثل الفروسية الخرقاء وهيمنة الإقطاع وسلطة النبلاء، وبالانقلاب خاصة على النموذج التخييلي ذي الصورة الشطارية الخادعة لإدانة القيم الأبوية السائدة ؛ ولادة تتحقق عبر طراز جديد في صيغ السرد ووضع الشخصية والمكان والزمن، أو جدته مفترضة على الأرجح، بقدر ما تبلور مفهومها المبتدع لعناصر الواقع والمحتمل، أي انطلاق المنظومة الحديثة للتخييل السردي. وهذا كله أو جله كنا نجهله، ولم نتصل به إلا نظريا، لأننا ببساطة لم نقرأ النص

أمس – طبعا قرأه أفراد معدودون، وهو ما لا يمكن أن يخلق ذائقة ولا ذاكرة نقدية – وبعد أربعة قرون على صدوره ربما سنقرأه اليوم أو غدا لنكتب عنه تعليقات تخصنا.

لكن تعالوا معي لنتساءل، ما الذي وهّن علاقتنا بهذا النص المؤسس، بعدما ذكرناه، ليبقيها في نطاق الاطلاع المحدود – ككثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية – الإعجاب العليائي، المؤسطِر أكثر من أي شيء، ولا نرى أثره مفروزا، ناتئا في ما كتبناه منذ أن سرنا ننسج خيوط القص الحديث؟ نظن أن الإجابة عن سؤال من هذا القبيل يحتاج إلى إعادة الحفر في التربة التي ظهرت فيها بذور القص المذكور وأخصبته، أي استئناف بحث هذا الموضوع الإشكالي من وجوه مختلفة، وهو ما نحيله على الباحثين الجدد لتطويع معرفتنا بكيفية انتقال الأشكال الإبداعية الغربية إلى مجالنا الخصوصي، وما نجم بعد ذلك كظاهرة إبداعية حديثة هي رهان متواصل للكاتب والدارس. فيما يمكن تقديم ملاحظتين نرشحهما لإضاءة مؤقتة لهذا السؤال المركّب :

– **أولاهما**، أن عالم "ضون كيخوطي" جزء من عالمنا أو قريب منه، وخيال فروسيته، وأحلامه وأوهامه متأصل في ذاكرتنا، وكان ما يزال حيا في مخيالنا، ومن ثم فإننا ما كنا لننبهر برؤية تسكننا، نسكن فيها. إننا نملك تراثا غنيا من المحكيات الواردة في سجلات سردية متعددة الألوان، كتابية وشفوية تزخر بأجواء إن لم تكن مماثلة للعالم الثيربانطيسي فهي من جنسها العام ؛ إن مقارعة الأهوال وبطولة الفرسان، في القصص الديني، ثم الشعبي، لهي جزء من الذاكرة الحكائية العربية والإسلامية في كل الأزمنة (الهلالية، الهلاليات حسب الروايات، مثلا، وهو ما أومأ إليه الأستاذ عبد الكبير الفاسي في المصدر المذكور لدى وصفه للعمل المعني بأنه تعبير عن ما قرأه صاحبه في روايات المغامرات والمخاطرات "التي تذكرنا بما هو منتشر في العالم العربي من تلك الروايات المجهولة المؤلف كتغريبة بني هلال وسيرة سيف بن ذي يزن والإسماعيلية وما شاكل ذلك" ولم يفكر أحد في نقضها، ولا تغيير مسار رؤيتها، وذلك ليس خوفا من خدش محتواها القدسي الأكيد بل لأنها لعبت وتلعب وظيفة تعويضية – تنفيسية إزاء حاضر خال من الفروسية أو فرسانه مُنُوا بأشنع الهزائم تباعا. إننا لم نكن في حاجة لضون كيخوطي، نتاج شروط موضوعية شمولية مغايرة لشروط تاريخنا، بما أننا امتلكنا تراثا سرديا استطعنا في العصر الحديث أن نستوحي منه موادا وملامح شتى، وخاصة في الكتابة المسرحية والرواية ذات المنحى التاريخي. ربما لا نجد أفضل من هذا الأخير صلة وصل بيننا وبين العمل السردي الإيبيري الممجد، ذلك أن تقليد نمط الرواية الحديثة وتطويع أساليبها، وكذلك استلهام العوالم الفروسية والملحمية والمغامراتية الخرقاء وجد في الرواية التاريخية العربية كما كتبها روادها في بيئات مختلفة أفسح مجال للتوالد والتنوع شكلا ومضمونا. والمطلع على بدايات القصة

في المغرب لابد سيلاحظ هذا النزوع، ولكن من غير أدنى استلهام للعناصر الأصيلة في الموروث السردي.

– **ثانيهما**، أننا في سعينا للانتماء إلى القص الحديث وضعنا نصب العين ما هو أقرب إلى البغية الواقعية ويجليها بطرائقها وأساليبها المناسبة، والمباشرة أكثر. لقد مر هذا الانتماء من طريق الأعمال الفرنسية والإنجليزية قبل كل شيء، المتصفة بصفاء النوع ووضوح البناء والخطاب الواقعيين، اللذين تشيدا بعد أزيد من قرنين ونصف على المصنف الإسباني. ورغم أسبقية ثيربانطيس إلى ارتياد الرؤية الواقعية على أنقاض عالم يتهاوى فإن عمله لم يجد مكانه في "جينيالوجيا" السرد الحديث كأثر مؤسس وفاعل إلا متأخرا، وعند مؤولين من خارج المركزية الغربية بالذات (ميلان كانديرا وكارلوس فوينتس من أبرزهم). ولم ندرك نحن أن العالم الجديد الذي حاول أن يبنيه ثيربانطيس، نفسُه الذي سعينا للالتحاق به، المهيأ لقارئ وإنسان مغايرين خفت استجابتهما للخرافة أو فتر إحساسهما بمشاعر الفرسان وغزواتهم. وأعود فأكرر بأننا جهلنا تقريبا هذا الأثر الموسوم اليوم بالأزلية، أي لم نقرأه، ولم ندركه بوعي فني لنغشى مرماه، فربما عندئذ تبدأ علاقة مختلفة بيننا وبين التخييل السردي، وليس الكيخوطي وحده.

إن المسألة تخص مفهوم وطريقة / طرائق مقاربة التخييل ومعالجته، وذلك بوصفه مقاربة مغايرة لنظرة الإنسان إلى الحياة، وانتقاله التدريجي إلى أوضاع الفرد الاجتماعي في ظروف موضوعية وذاتية مستجدة. وهي قائمة أساسا على قاعدة تقاليد سردية مستقرة، وفي الوقت نفسه على نقضها من وحي وبأدوات مجتمع وثقافة تعيشان الانتقال في مستويات عدة، في قلبها البحث عن هوية أخرى غير التي استكانا إليها طويلا، وفي الحالة الكيخوطية فإن الانتقال إلى فجر الواقعية الوضاح من سديم الملحمي والشطاري لهو رهان غير مسبوق، ولذلك اعتبر دوستويفسكي بأن ضون كيخوطي إنما يعاني من نوستالجيا الواقعية، واضعا يده على عنصر التوتر الحساس في اللعبة الثيربانطيسية بقوله "إنها رواية ينقذ فيها الوهم الحقيقة" أو لا يجوز لنا القول، بعد ما مضى وما لا تسمح حدود هذه الورقة بتناوله، بأننا نحن أحفاد السرد الخيالي ببذاخة ألف ليلة وليلة والسير الملحمية قد أضعنا فرصة إنشاء أثر عظيم لا يظهر فيه التراث ولا التقليد عائقا وإنما مصدر استلهام وحافزا لخوض تجربة التعبير عن حالة المجتمع المختلف الذي صرنا إليه، وكان يستدعي طرائق فنية ومنظورات من طراز مناسب ؛ ألم تكن "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، وليس "زينب" على الإطلاق، هي العمل السردي المؤهل – الذي كان مؤهلا – لبلورة رؤية الازدواج والتوتر في العلاقة بين الوهم والحقيقة بعلاقات آيلة إلى الزوال، وأخرى شاخصة في واقع تنهض واقعيته الحية

على أطلال عالم قديم، سواء تعلق الأمر بمقاومة يبديها سجع يتهافت ونثر مرسل يولد بمحنة، أو شخوص تركن إلى قيم الماضي وأخرى تجهر بلغة عصر ما بعد المقامة والكدية ؟ بيد أن المويلحي ليس هو ثيربانطيس ولا زمانهما واحد، ثم إن ضبط بوصلة الانتقال إلى التحديث لا يكون واحدا أبدا، ولا كذلك مفهومه والإحساس به من عصر إلى عصر، فضلا عن الأنواع والأساليب الفنية التي تنقله في الأدب، وشرحه يطول.

التُّرْجُمَانُ الذي يظهر ويختفي قراءة في "ضُونْ كِيخُوطِي دِلَمَانْشَّا"

مزوار الإدريسي

أنهى العالَم قبلَ أسابيعَ قليلةٍ الاحتفاءَ بالذِّكرى المئوية الرابعة لصدور الجزء الأوَّل من رائعة ميغل دِ ثيربانطيس "ضون كيخوطي دِلَمَانْشَّا" ؛ الأثر الذي أعلن عن ميلاد الرواية الحديثة، وبوَّأَ ذاتَهُ صفةَ الكِتابِ الإسباني المقدَّس، مانِحًا للأدبِ الإسبانيِّ صَدَارةَ الإبداع العالمي.

أكيدٌ أن ميغل دِ ثيربانطيس بإصداره لِـ" ضون كيخوطي دِلَمَانْشَّا"(1) أفلحَ – وهو الذي كان يحيا على هامش المجتمع – في أنْ يُحوِّل السلطةَ إلى الهامش، بنقل ثقل الكتابة إليه، وأن يعيد الاعتبار للهامشي والمُهَمَّش، بل وأن يُعْتَبَرَ المؤسس الغربيَّ لأدب الهامش.

ولا شكَّ في أن الحفاوة التي استُقْبِلَ بها هذا الأثر، وتداوُلَه المنقطع النظير، وترجمتَه إلى معظم لغات العالم ؛ حَدَّ احتلالِهِ المرتبةَ الثانيةَ بعْدَ الإنجيل، كان مِمَّا تنبَّأ به ثيربانطيس نفسُه على لسانِ سَمْسُون كَرَّاسْكُو صاحبِ الإجازَةِ بقوله : "... ويبدو لي أنه ما من أمَّة ولا لغة لم تُتَرْجَمْ إليها"(2)، مما حدا بالأكاديمية الملكية الإسبانية إلى أن تُقِرَّ سنة 1905 – أي أثناءَ الاحتفاء بالذكرى المئوية الثالثة لصدور الجزءِ الأول من "ضون كيخوطي دِلاما نْشَّا" – **"مصطلحَ "الكيخوطية"، إحالةً على الرسالة الإيديولوجية للعمل ؛ حينَها تخلَّتِ الرواية عن أن يُنْظَرَ إليها ككتاب مغامراتٍ أو كتاب تسلية، إذ انْتُهِيَ إلى خلاصةِ أنها أثرٌ ذو قيمةٍ كونية، وذو رسالةٍ عميقة تطفح بنكت مغامراتها وبالتحولات المجسَّدة"(3).**

ويتهيَّأ لي أن الاعتزازَ بالكتاب لا يقتضي أنْ يَسْتَأْثِرَ به الإسبانُ وحدَهم بأن يكونَ حِكْرا عليْهم، وأنه إن كانت لثقافة ما مشروعيةُ مشاركتِهم فَخرْ َ"ضون كيخوطي دِلَمَانْشَا" فهي العربية، لأن ثيربانطيس سعى مرارا إلى أن يتنصَّل من كونه المؤلف الحقيقيَّ للعمل، وألحَّ على ذلك في ثنايا العمل بجزأيه، مؤكِّدا أن المؤلِّف الحقيقيَّ هو سيدي حامد* بن الأيل أو ابن علي، أو ابن الغالي، أو الباذنجاني ؛ أو ابن النِّغْل. وما يمنحُ هذا الزعمَ مصداقيتَهُ ؛ ما جاء في المتن، كقوله : "**قصة ضون كيخوطي دلامانشا، كتبها سيدي حامد بن علي، المؤرخ العربي**"(4)، أو قوله "**بارك الله بسيدي حامد بن علي الذي ترك لنا قصتك مكتوبة، وبارك الله في الفضولي الذي اعتنى بترجمتها من العربية إلى لغتنا القشتالية العامية لتشمل تسليتُها جميع الناس !**

أنهضه ضون كيخوطي وقال له :

إذن حقًّا أنَّ قصتي موجودة، وأن مؤلفها مسلم مغربي وعالم ؟"(5).

وبغض النَّظَر عن هذا الموقفِ، يمكنُ أنْ ننظُرُ إلى تزْييفِ النسبة إلى مؤلِّف عربي على أنه تأثُّر بتقليد عربيٍّ، إذ كثيرًا ما أَنْحَلَ كُتَّابٌ عَرَبٌ قُدَامَى أعمالَهم لِمُتَقدِّمين، مع استحضار إمكانيةِ أنْ يكونَ تَمْوِيهًا على الرِّقابة، وتحلُّلا من مسؤولية ما يردُ ضمنَه، أَلَمْ يقلْ إن روايته ليستْ سوى ترجمةٍ؟

لقد تنبَّأ ميغل ثيربانطيس لروايته بالذيوع، الشَّيْءُ الذي أثبتته الوقائع، وتَوَسَّل إلى ذلك بإغراءِ الغرابة وبفتنة الترجمة، مُلْغيا النصَّ العربيَّ – ضمن لعبة الإخفاء والتجلية – الأصلَ الذي يُفْترضُ أنه اطلع عليه، ليَصِيرَ النصُّ المترجَم أصْلا جديدا، وبذلك يكون قد محا المسافة اللغوية التي يُفْتَرضُ أن تنشأ حين المقارنة بين الْعَمَلَيْنِ، مُحَقِّقًا في النهاية لنصِّه صِفَةَ الترجمة الأدبية، بل وأوَّل عمل ترجميٍّ إبداعي ؛ إذا استثنينا الاختلاف النوعي بينه وبين كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة.

لا تقف أهَمِّيَةُ النصِّ السابق عند الإشارات المذكورة فحسب، ذلك أنه يَلفت انتباهنا إلى أن الترجمة حُلمُ كُلِّ كتابٍ وكاتِب، إنها اغْتِرَابٌ لِسَانِيٌّ ينجم عنه تزوُّجٌ إلى غير قريب، وهو المعنى الوارد لدى الرسول (ص) في الحديث : "اغتربوا، لا تُضْوُوا"(6)، لأن في التزوج من الأغراب تخصيبا مضاعفا، وأكيدٌ أنه في اقْتِرَانِ نصٍّ بلغةٍ أخرى ضمانٌ لِنَسْلِهِ وتَنَاسُلِهِ. الترجمةُ منشودةٌ إذن، لأنها تَوْقٌ إلى استعادةِ الحلْم البابليِّ.

لقد كانتْ تسكنُ ثيربانطيس على لسان ضون كيخوطي هذه الرغبة في أن يرى نصَّهُ يغترب ليتقمَّص لغة أخرى، لكن دون أن يفقد هويَّته، حين ألحَّ على ترجمانه أن ينجزَ عملَه "**دون أن يحذف**

أو يضيف أي شيء"(7). وذلك ما سيتحقَّقُ للكتاب ومؤلِّفه لاحقا، إذِ "اعترَفَ كاتبان أوربيان ينتميان إلى منتصف القرن 19 م : هما فلوبير ودوستويفسكي بتأثير ثيربانطيس عليهما، علما بأنهما مدرستان سرديتان متضادتان وأنه كان لهما تأثير حاسم على كافكا وتوماس مان وكونراد وبروست وجويس..."(8).

لَمْ يتردَّدْ ثيربانطيس – الذي ادَّعى أنه يعرفُ العربيَّة – لكي يُدرِكَ مُبْتَغَاهُ هذا في اللجوء إلى النَّسْخِ ؛ والنسخُ كلمة ذاتُ مدلول عربيٍّ تعني : من بين ما تعنيه، حسب مادة [نسخ] في لسان ابن منظور : "**إبطالَ الشَّيء وإقامةَ آخرَ مكانَه، أو نقلَ الشيءِ مِنْ مكانٍ إلى مكان، أو إزالة الشيءِ لشيْءٍ ليكون مكانَه أو المسخ**"... إن عملَه كان إبطالا للنص العربيِّ بإقامةِ النصِّ القشتاليّ مكانَه، وإسناد العملِ إلى أصواتٍ عديدةٍ مجسِّدا التحقّقَ البيِّنَ بشكلٍ من الأشكال للبولفونيَّة بمفهومها الباختيني.

ولن ينطلي علينا أن مثل هذا اللعبِ الإبداعيِّ الثيربانطيسي يندرج ضمن برنامج سردي يؤطِّرُه وعيٌ نظريٌّ ونقديٌّ، فالأعمالُ الأدبية يسكنُها التنظير مهما سعتْ إلى التخفي وراء حجاب الإبداعِ، إذ جليٌّ أن ظاهر كل مبدع بالفعل يخفي ناقدا بالقوة.

* * *

تستأثرُ الترجمة والترجمان بحضور جدٍّ هامٍّ ضمن "ضون كيخوطي"، ومن المفيدِ الانصرافُ إلى إلقاء بعض الضوء على ما يَمتُّ إليهما بصلة، فقد عرض لهما ميغل دِثيربانطيس في غير ما موضع، ورأى أنهما يستحقان اهتمام النقد، بل وأحسب في الوقت ذاته أن هذه الملاحظات المتواضعة التي سأبديها اليوم، لم يتمَّ الالتفات إليها من قبل، في حدود علمي الآن.

أُفضِّلُ أنْ أدَّعيَ أننا قُرَّاءٌ سُذَّجٌ كيْ نتقبَّلَ أننا نكتشف في "ضون كيخوطي" فضْلَ الترجمة على الرواية العالمية، ونتبيَّن كيف أن صدفة اللقاء بالنص العربي الأصل فتحت بوابة المغامرة السرديَّة الإبداعية الحديثة مُشْرَعَةً، إنها اللحظةُ الأولى في تاريخ الكتابة التي انقلب فيها مسار السرد العالمي، وستعقُبُها لحظةٌ أخرى ارتبطت بالأصل العربيِّ دوْما ؛ تلك التي تُرْجمتْ فيها ألفُ ليلة وليلة إلى اللغات الأوربية، حتى إنَّ نعْتَ "كتاب الكُتُب El libro de los libros" أُلْحِقَ بالكتابيْن كليْهما(9).

ويتحلَّى "ضون كيخوطي" بصفة النص الجامعِ أيضا، وأتصوَّرَ أن ثيربانطيس القارئَ النهمَ – الذي تدلُّ الكتبُ التي أحالَ عليها على كثرة قراءاته – قد تفطَّن باكرا إلى قيمة كتابه، ليس من جهة حكاياته العجيبة فحسب، بل من جهة القضايا النقدية والإبداعية العديدة التي أودعها نصَّه الخالد أيضا، ولعلَّ الترجمةَ أبرزُها، بالرغم من عدم اكتراث النقد بها.

تتَّخذ الترجمة في "ضون كيخوطي" صفة إبداعية تُضارعُ في الأهمية الشعرَ والروايةَ والنقد، إذ يحسُّ القارئ الذكيُّ أن الرسالة التي يوجِّهها المؤلِّف هي نَسْخُ مدلول الترجمة باعتبارها عملا تقنيًّا، لترتقي مرْتَبةَ النشاطِ الإبداعيِّ الذي لا يقلُّ شأنا عن الكتابة الإبداعية أو النقدية، إنها تتقدَّمُ في صورةٍ ممارسة أدبية مساويةٍ للأجناس الأدبية الأخرى، وتتجرَّأُ في تقديمِ الترجمان باعتباره كاتبا؛ لا يقف عند حدود النقل من لغة إلى أخرى، حين يتحوَّل – كما سنرى لاحقا – تارة إلى ناقد، وتارة ثانية إلى رقيب، وتارةً أخرى إلى شخصية روائية أو محقِّق الخ... ويكونُ الدليلُ هو تسميَةُ الترجمانِ في الفصل الثاني بالمؤلِّف(10) أثناءَ الحوار الذي جمع بين ضون كيخوطي والترجمان بمطبعة برشلونة.

لقد أوردُ ميغل ثيربانطيس في الجزء الأول ظروفَ صدفة اللقاء بنص "ضون كيخوطي" على النحو التالي : **"كنتُ ذاتَ يوم في قناة طليطلة، وجاء فتى ليبيع دفاتر وأوراقا قديمة لتاجر حرير، وبما أنني أهوى القراءة، وأقرأ حتى أوراق الشارع الممزَّقة، أخذتُ مدفوعا بميولي الطبيعية دفترا من الدفاتر التي كان يبيعها الفتى، فرأيتُ أنه مكتوبٌ بحروف عرفتُ أنها عربية، وبما أنني على الرغم من معرفتي بها لا أعرفُ قراءَتها، رُحْتُ أبحثُ لعَلّي أعثر على مسلم مُسْتَعْجِمٍ يقرؤُها، ولم أجد صعوبة بالعثور على مثل هذا المترجم، إذ حتى ولو بحثت عن واحد يعرف لغة أقدم منها لوجدته. في جميع الأحوال حالفني الحظُّ، وعبَّرْتُ له عن رغبتي(11) ووضعتُ الكتابَ بين يديْه، ففتحه من وسطه، وما إن قرأ قليلا منه حتى راح يضحك.**

قال إنَّ العنوان : **قصة ضون كيخوطي دلامانشا، كتبها سيدي حامد بن علي، المؤرخ العربي**(12).

ثم ذهبتُ جانبا مع المسلم إلى رواق الكنيسة، ورجوته أن ينقل من تلك الدفاتر كل ما يتعلق بضون كيخوطي إلى اللغة القشتالية دون أن يحذف أو يضيف أي شيء (...) ووعد بأن يترجمها جيِّدا، بأمانة وبسرعة. (...) حيث ترجمها كلها (...) خلال أكثر من شهر ونصف بقليل"(13).

إذا كانتْ لحظة العثور على نص في صورة مخطوط غدتْ ذريعة للسرد، ظلَّت تتردد في الأدب العالمي منذ "ضون كيخوطي" الذي عُثِرَ على سَفْرَتَيْهِ الأوليين في درب القناة بطليطلة ؛ وعلى السفرة الثالثة في صندوق من الرصاص، إلى "المخطوط القرمزي" El manuscrito carmesi لأنطونيو غالا Antonio Gala، وهو موضوع يمكنُ أن تُفرَدَ له مداخلةٌ برُمَّتها، فإن ما يهمُّني في هذا النص هو إمعان ثيربانطيس في إيهام القارئ بأنه ليس المؤلِّفَ الحقيقيَّ للنص، وإشارتُه إلى وفرة التراجمة بطليطلة، وإلى الجميل الذي أسْدته شخصية الترجمان إلى الأدب العالمي، وهي حالة كثيرا ما تكرَّرتْ مدى التاريخ الأدبي ؛ إذ هنالك وقائعُ ترجميَّة جمَّة تشهد بأن أكثر من نص مترجَم يكون وراء التعريف بإبداع مؤلِّف وذيوع صيته.

ولعلَّ أقربَ مثال لدينا الراحلُ محمد شكري الذي أقرَّ، غير ما مرة، بجميل الكاتب الطاهر بن جلون، فقد عرَّف به في أوربا، ذلك أنه ترجم السيرة – الرواية "الخبز الحافي" إلى الفرنسية، فكانت بحقٍّ درسا في الترجمة، وقد اعتُمِدتْ في الترجمة إلى اللغات الأخرى أكثر من النصِّ العربي. وأذكر أني قرأتها بالفرنسية قبل أن أحصل على نسختي العربية، فأبهرتني وقتَها أكثر من النص في صيغته العربية الذي قرأته سنواتٍ بعد ذلك.

يُطْلِعُنَا الترجمانُ في "ضون كيخوطي" – وهو للتنبيه شخصية ضمن المتن – على أن النص الأصل كان بين يديه، والبيِّنةُ هي ورودُ هذا النص : "يقول الذي ترجم هذه القصة عن الأصل الذي كتبه سيدي حامد بن علي، بأنه حين وصل مغامرة كهف مونتسينوس كان قد كُتِبَ على هامشه بيد سيدي حامد نفسه"(14)، الذي لا يدع مجالا للشك في ذلك.ويعودُ أول تطرُّق إلى موضوع الترجمة في "ضون كيخوطي" إلى النص الذي يكشف فيه عن الظروف التي اكتنفت عثورَه على المخطوط الأصل في شارع القناة بطليطلة، حين ورد على لسان ثيربانطيس ما دار بينه وبين الترجمان من كلام، وأنه ترجَّاه : **"وعبَّرْتُ له عن رغبتي**(15) **ووضعتُ الكتابَ بين يديْه (...) ورجوته أن ينقل من تلك الدفاتر كل ما يتعلق بضون كيخوطي إلى اللغة القشتالية دون أن يحذف أو يضيف أي شيء عارضا عليه المبلغ الذي يريده، ورضي بربعين من الزبيب ومكيالين من القمح، ووعد بأن يترجمها جيِّدا، بأمانة وبسرعة".**(16)

ولو تأمَّلْنا قليلا في مفهوم الترجمة في "ضون كيخوطي" لَلَمَسْنا على الأقل تَمَثُّلَيْن مختلفين لها :

أولا) فهمُ ثيربانطيس ؛ وهو فهم يرسِّخُ التقليد الغربي الذي يعتبرُها خيانةً Traduttore traditore ؛ فهمٌ يقرنها بالإثم، ويَنْظُرُ فيه إلى كلِّ مترجِمٍ على أنه مُرَجِّم (معناه حسب لسان العرب : مَنْ ينطق بالكلام القبيح)، اعتبارا لاستحالة الوفاء للأصل، إذ مهما حاوَلَ الترجمان فافتِرَاضُ تبديدِ هويَّة النص الأصل صعبٌ تلافيه، لذلك ألفينا ثيربانطيس يُلِحُّ على الترجمان في أن يُنجزَ ترجمته " **دون أن يحذف أو يضيف أي شيء (...) ووعد [المترجم] بأن يترجمها جيِّدا، بأمانة وبسرعة**"(17)، ومعناه أن يُنْتِجَ النَّصَّ ذاتَه في ضيافة اللغة الأخرى ؛ أي القشتالية، بمعنى أن ينجح في أن يكافئ بين المبنى والمعنى أثناء ترحيل النصِّ العربيِّ إلى القشتالية، في حين أن تَغْيِيرَ الْمَبْنَى يَفْتَرِضُ تَغْيِيرًا في المعنى، لأن "الترجمة تقتضي تحويل الأصل، ذلك التحويل الذي لا يمكن أن يكونَ غيْرَ أدبي (...) إن النص الأصلي لا يظهر مرَّة ثانية أبدا (وسيكون مستحيلا في لغة أخرى)"(18).

(أكيدٌ أنَّ ذهنَ ثيربانطيس كان يعتملُ فيه تصوُّر عن الترجمة مفادُهُ أن يفلِحَ الترجمان في تفادي ما تعوَّذ منه الجاحظ في مستهلِّ "البيان والتبيُّن" بقوله : "اللهم إنَّا نعوذ بك من فتنة القولِ كما نعوذ بك من فتنة العمل"(19)، وذاك ما أدَّعي أن ثيربانطيس قصده في ما عبَّر عنه "بصعوبة التمييز بين

الأصل والترجمة" بقوله على لسان ضون كيخوطي أثناء محاورته لترجمان بمطبعة ببرشلونة بقوله : "تبدو لي الترجمة من لغة إلى أخرى، ما لم يكن من أمهات اللغات كاليونانية واللاتينية، كمن ينظر إلى السجاد الفلامنكي من قفاه (...) وهذا لا يعني أنني أقلِّلُ من أهمية ممارسة الترجمة (...) وخارج هذا الحساب يأتي المترجمان الشهيران : الأوَّل هو الحكيم كْرِيسْتُوبَالْ فِيغِرُوَا في كتابه "الراعي فيدو"، والثاني دون خوان دي خاَوْرِيغِي في كتابه" أمينتا"؛ حيث يصعبُ التمييز بين الأصل والترجمة"(20).

كيف تصرَّف التُّرجمان ؟ هل التزم بما اشترط ثيربانطيس عليه التقيُّدَ به أثناء الترجمة ؟ وكيف أمكنَ ثيربانطيس أنْ يتحقق من أن الترجمة كانتْ وفيَّةً للأصل، وأن الترجمان لم يحذف منها أو لم يضف إليها ؟ أَلَمْ يُصرِّح بصدد اللغة العربية : "وبما أنني على الرغم من معرفتي بها لا أعرفُ قراءَتها"(21) ؟ ألَمْ ينتبه ثيربانطيس إلى أن مدلول الترجمة لدى الغربيين يقترن بالخيانة في حين أنه يأخذ معنى مغايرا في الثقافة العربية على عهده ؟

ثُمَّ من يكونُ الترجمان في نظر ثيربانطيس ؟ ولماذا أغفلَ ذكر اسمه ؟ ألا يحق للترجمان أنْ يُعْتَبَر كاتِبا ؟ ألا يستحقُّ الترجمانَ أن يشاركَ سيدي حامد وثيربانطيس حق التأليف ؟ لا أظن أنَّ الذي تنازل عن حقوق تأليفه بأن أسندها إلى المغربي سيدي حامد قد خشيَ من أن يشارِكَهُ آخرُ الذي هو الترجمان تأليفَ الكتاب. إننا نتذكرُ جيدا كيف أن ثيربانطيس قد منح الترجمان صفة الكاتب، بل إنه جعله شخصية تدلي بدلوها في أمور سأعرض لها بعد قليل، فلماذا إذن أعرضَ عن التصريح باسمه تاركا إيَّاهُ غُفْلًا ؟ أليس الترجمانُ في "ضون كيخوطي" كائنا مغبونا ليس بوسع المرء إلا أنْ يشفق على حاله ؟ ألا يكونُ "ضون كيخوطي" باعتباره أوَّل كتاب ينوِّه بالترجمان في الوقت ذاته أوَّل كتاب يَبْخَسُه حقَّه ؟ أليست النكايةُ بالترجمان – في وقتنا الحاضر بإيرادِ اسمِه بخط صغير على واجهة الكتبِ في أحسن الأحوال – عوض أن يشاركَ المؤلِّفَ نصَّه جناية تعودُ إلى ما اقترفه ثيربانطيس ؟

ثانيا) فَهْمُ التُّرْجُمَانِ لِلتَّرجمة، وهو فهمٌ يتعذَّرُ تمثُّله في كلِّيته، بِحُكْمِ أنْ ليس بين يدينا النصُّ الأصلُ الذي تُرْجِمَ عنه، والذي سبق وأن صرَّح الترجمانُ نفسُه بِتَمَكُّنِه منه "كُتِبَ على هامشه بيد حامد نفسه..(22)"، وهي إفادةٌ تعني أنه اعتمدَ النسخةَ العربية الأم أثناء الترجمة. حقيقةً، أنه يستحيلُ في غيابها تقويم عمل الترجمان قصد الحكم على جودته أو وفائه، وأن الخوض في هذا الأمر يكون من قبيل الرجْم بالغيب، لكنْ يمكننا أن نستخلص تمثُّل الترجمان لمهمته عبر النبش قليلا في نص "ضون كيخوطي".

إننا نُصَادِفُ في "ضون كيخوطي" أن الترجمانَ يمارسُ نشاطا غير ما تعوَّدْنا عليه في أدبيات الترجمة، إنه يتحوَّل إلى ناقد، فهو مثلا، يكتشف لَمَّا وَصَلَ من القصة إلى الفصل الخامس أن الكلامَ الواردَ فيه لا يمكنُ أن يكون إلا "مزيَّفا"، لأن سانشو بانثا يتكلَّمُ فيه بأسلوب آخرَ غيرِ متوقع من ذكائه المحدود، ويقول أشياءَ نبيهةً من غير الممكن أن يعرفَها. لكنَّه لم يبغ التخلِّيَ عن ترجمتها تقيُّدا بما توجبُه عليه مهنته⁽²³⁾". إننا هنا بصدد وعيٍ بوظيفة الترجمان، إنه الحذرُ أمام النص، ومساءَلَتُه، والتَّعليقُ عليه، ولَعَمْري هذا من صميم عمل الناقد، وهو مسوِّغٌ آخر يُعَضِّدُ انتسابَ الترجمان إلى الكتابة. كلُّ هذا يبيحُ لنا أن نتخيَّلَ أن الترجمان الموريسيكيَّ قد ركنَ إلى فهم عربي للترجمة، إذ جاء في لسان العرب : "[تَرْجَمَ : التُّرجُمان والتَّرْجَمان : المُفَسِّرُ للسان... وهو الذي يترجم الكلام، أي ينقله من لغة إلى لغة أخرى].. و[ترجَمَ كلامَه إذا فسَّره بلسان آخر]".

إن جِذْر الكلمة في العربية رُباعيٌّ يُرادِفُ الفَسْرَ أي البيان، وله امتداد دلالي يستوعبُ التأويلَ وكشْفَ المُغطَّى. والتَّفْسيرُ كشْفُ المُرادِ عنِ اللَّفْظِ المُشْكِلِ، وهو ما يعضده القلقشندي بقوله : "الترجمة عبارة عن كشف المُعَمَّى، ومنه سُمِّيَ المُعَبِّرُ لغيْرِه عن لغة لا يعرفُها بِلُغَةٍ يعْرِفها بالتُّرْجُمان"⁽²⁴⁾.

ليس المثال الوارد أعلاه يتيما، فقد تكرر مرات في النص منها قول ثيربانطيس : "نظرا لهذه الطريقة بالكلام، ولما سيقوله سانشو فيما بعد قال مترجم هذه القصة إنَّ هذا الفصل مختَلَق"⁽²⁵⁾، أو قول ثيربانطيس أيضا : "هذه الأفكار التي يوردها هنا سانشو هي التي ارتكز عليها المترجم كي يقول إن الفصل مُزيَّفٌ، لأنها تتخطَّى قدرة سانشو"⁽²⁶⁾.

واللافت في الأمر أن الترجمان لا يتورَّعُ عن التدخل ليؤول النص مانحًا إيَّاه معنًى غيرَ الظاهر، ليحافظ له على انسجام خطابه، فقد أورد ثيربانطيس أن "سيدي حامد، مؤلف هذه الوقائع العظيمة، (يدخل) في هذا الفصل بهذه الكلمات : "أقسم كنصرانيٍّ كاثوليكيٍّ..."؛ وهو ما يعلق عليه المترجم بقوله إن قسم سيدي حامد كنصراني كاثوليكي، وهو الذي كان دون شكٍّ مسلما، لا يعني شيئا آخر غيرَ أنه كما يُقْسِمُ المسيحي الكاثوليكيُّ، أو كما يجبُ أن يقسم عند قول الحقيقة، في سياق ما يقوله. ولهذا يقولها كما لو أنه يقسم كمسيحي كاثوليكي على ما أراد أن يكتبَ عن ضون كيخوطي⁽²⁷⁾".

لا يكتفي الترجمان بهذا، بل إنه يتصرَّف في النص وفق تصوُّر للترجمة يحيدُ عن الشرط الذي قطعه عليه ثيربانطيس، إنه يتدخَّلُ في هيأة رقيب، كما رأينا مؤولا نيابةً عن القارئ، ويُمْعِنُ في دوره ليحذف من القصة ما يراه غير مفيدٍ، إذ يقول : "وهنا يُصَوِّرُ المؤلِّف كلَّ ما في بيت دون دييغو،

مُصَوِّرا بينها ما يحتويه بَيْتُ فارسٍ فلاحٍ وثريٍّ، لكنَّ المترجم رأى أن يسكتَ على مثل هذه التفاصيل، لأنها لا تتوافق والغاية الرئيسية من هذه القصة، التي تكمن قوتها في الحقيقة، أكثر من الاستطرادات الباردة(28)".

أكيدٌ أن المؤلِّف هنا يُعنى به سيدي حامد، لكنْ ما محلُّ الترجمان من هذا كله ؟ أله الحقُّ في أن يجهزَ على نصٍّ في ملكية آخر ؟ لقد قرأنا أن العَقْدَ معه كان أساسُه أن يصيِّرَ نصَّ سيدي حامد قشتاليَّ اللسان، ألَمْ يحسَّ ثيربانطيس أنه والترجمانَ على طرفي نقيض ؟ لقد رأيْنا من قبلُ موقفا نزيها يتخذه الترجمانُ حين "تقيُّده بما توجبُه عليه مهنته(29)"، وترجم كلاما لسانشو لم يكن مقتنعا به.

كثيرا ما تحدَّث النقاد عن السهو المتعمَّد أو غير المتعمَّد الذي يُلمَس في رواية "ضون كيخوطي"، وقد حاول كثيرون الدفاع عن المؤلِّف بينما سعى آخرون إلى النيل منه، ويُهِمُّني هنا أن أشيرَ إلى تناقضٍ صارخٍ وقفتُ عليه أثناء إعادتي قراءةَ الأثر، له ارتباطٌ بالترجمان، وذلك انسجاما مع الخط الذي ارتسمتهُ لذاتها هذه المداخلة، تناقض يفصح عنه الفصل الثاني والخمسون، ذلك أن نصا يرد عند نهايته، وهو : "لكنَّ مؤلف هذه القصة، الذي بحثَ بفضول وحذر عن الأعمال التي قام بها ضون كيخوطي في سفرته الثالثة، لم يستطع العثور على أخباره، على الأقل مكتوبةً وموثَّقة(30)(...) لولا أنْ قيِّضَ له طبيبٌ عجوز كان عنده صندوق من الرَّصاص عُثِرَ عليه حسب قوله في أساسات منهارة لصومعة قديمةٍ كانوا يجدِّدونَها، هذا الصندوق الذي وجدوا فيه رقائق مكتوبة بالأحرف القوطية، لكنَّها كُتِبَتْ شعرا بالإسبانية، تحتوي على الكثير من مآثره وتُخْبر عن جمال دولثنيا دل توبوسو(31)".

يجدر بمهمة الترجمان أن تكون قد انتهت عند حدود الجزء الأول، بعدما أنجز ضون كيخوطي سفرتَيْن، لكن الغريب هو أن أغلب الشواهد الدالة على ممارسات الترجمان من نقد وتأويل وتعليق وتدخُّل، تلك التي يوردها ثيربانطيس أو المؤلف ترد ضمن الجزء الثاني من الرواية. فما محلُّ الترجمان في جزءٍ عُثِرَ عليه مكتوبا بخط قوطيٍّ كلامُه إسبانيٌّ ؟ أيكونُ ترجمانا ثانيا ؟ لو كان المؤلِّفُ المصرَّح به في النص أعلاه هو سيدي حامد لكان نصُّ صندوقِ الرَّصاصِ عربيَّ اللسان ؟ أتكونُ الترجمةُ ممكنة من اللغة إلى اللغة نفسها ؟ ما هي المسافة اللغوية التي تبيح هذا النشاط الترجميَّ ؟ أين يكمنُ الإبداعُ في الترجمة في غياب الاختلاف ؟ لا مراء في أن المؤلِّف المعنيَّ هو ثيربانطيس، ولا غرو أن الترجمان قد كشف عن خلل في بناء النص، لم ينتبه إليه مؤلِّفُه.

لكنْ من المثير أيضا في نص "ضون كيخوطي" أن نعثُرَ على المؤلِّف سيدي حامد يلتفتُ إلى نصه

مترْجَما إلى الإسبانية لينتقد تُرجمانَه، مُبْدِيًا عدم رضاه عن صيغة الترجمة، مما يفيد أنه كان متمكِّنا من اللسانيْن معا : العربي والقشتالي، الشيء الذي يذكِّرُنا إلى حدٍّ ما بموسى بن سيَّار الأسواري القاص[32] الذي وصفه الجاحظ بأنه "كان من أعاجيب الدنيا، كانتْ فصاحتهُ بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية"[33]. وهنا يحقُّ لنا أن نتساءل لماذا لم يكتبْ سيدي حامد نصَّه بالقشتالية رأسا ؟ إنه يمارس نقدا ترجميًّا بكل تأكيدٍ، وشرط مثل هذا النقد التمكن من اللسانيْن معا.

سنرى أنَّ المؤلِّفَ ينتقدُ الترجمان لعيْبٍ لحق بالنص الأصلي، لكنَّه لم يحدد لنا مكمن الخلل في الترجمة، هل هو الحذفُ ؟ أو الإضافة ؟ أو التحريف ؟ أو الجهل بمقاصد النص ؟ أو ركاكة اللغة ؟ أو غير ذلك، وإنما اكتفى بقوله : "يقولون إنه في المخطوط الأصلي لهذه القصة يُقْرَأُ أنه حين وصلَ سيدي حامد إلى كتابة هذا الفصل الذي لم يُتَرْجِمْهُ ترجُمانُه كما كتبَهُ، كان هذا نوعا من التذمُّر قام به المسلمُ من نفسه، لأنه تناول قصةً جافَّةً ومحدودةً هي قصة ضون كيخوطي هذه"[34]، ولا أجدُ لمثل هذا اللعبِ الثيربانطيسي مبرِّرا سوى ولَعِه بالسخرية ليسَ من كتب الفروسية الجوالة فحسبُ، مثلما أعلنَ عنه صراحةً في مقدِّمةِ روايته، وإنما من قارئه كذلك.

ولعلَّ أهَمَّ نَصٍّ يمكنُ أن يستشفَّ منه عبث ثيربانطيس هو تحويلُه لـ"ضون كيخوطي" إلى ناقد ينتقد عملَ التراجمِ، أثناء وجوده ببرشلونة، حين دخل مطبعة، إذ مهما قيل عن المتكلِّمَ في النصِّ، وتخفيه في أصواتٍ عديدة، فإنه جليٌّ هنا أن الذهنَ يمضي إلى الإله الخفيِّ ثيربانطيس، إذ إقامتُه في إيطاليا هي التي أسعفته، دون أدنى شك، في أن يناقش الترجمانَ الذي كان قد ترجمَ كتابا إيطاليا إلى القشتالية. واعتبارا لطول النص أورد ما قد يفيدُ في تبيُّن حال الترجمة والترجمان فحسب. يدخل ضون كيخوطي إلى مطبعةٍ، فيسأل عاملا" ماذا كان يفعل، فأجابه العامل :

يا سيِّدي هذا الفارس الموجود هناك – وأشار إلى رجلٍ رشيق القوام، يبدو في غاية الجدية – ترجم كتابا توسكانيا (إيطاليا) إلى لغتنا القشتالية، وأنا أصُفُّه لأعطيه للمطبعة.

– وما عنوان الكتاب ؟ – سأل دون كيخوت.

– فردَّ عليْهِ المؤلِّف (...) لذلك كله، تبدو لي الترجمة من لغة إلى أخرى، ما لم يكن من أمهات اللغات كاليونانية واللاتينية، كمن ينظر إلى السجاد الفلامنكي من قفاه (...) وهذا لا يعني أنني أقلِّلُ من أهمية ممارسة الترجمة، لأن الإنسان يستطيع أن يشتغل في أمور أسوأ وتعود عليه بفائدة أقل. وخارج هذا الحساب يأتي المترجمان الشهيران : الأوَّل هو الحكيم كْرِيسْتُوبَالْ فِيغِرُوَا في كتابه "الراعي فيدو"، والثاني دون خوان دي خاَوْرِيغِي في كتابه "أمينتا" ؛ حيث يصعبُ التمييز بين الأصل والترجمة، لكن قل لي يا سيدي، هل تطبع هذا الكتاب على حسابك أن أنك بعتَ امتيازَ نشره

لأحد باعةِ الكُتُب ؟(35).

ما يثيرُ فضولي ضمنَ هذا الاستشهاد هو النزعة الوثوقية التي صدر عنها ثيربانطيس في الحكم على إنجاز مترجِمَيْ "الراعي فيدو" و"أمينتا"، لقد نصَّبَ نفسَه حَكَمًا متقنا للسانين معا ؛ الإيطالي والإسباني، وهو أمرٌ يتعذَّرُ التأكُّد منه فيما يخصُّ اللسانَ الإيطاليَّ على الأقل. إن ما يُستشفُّ هو استحالةُ الترجمة، اللهمَّ إلا ما كان من أمر كْرِيسْتُوبَالْ فِيغِرُوَا في كتابه "الراعي فيدو" ودون خوان دي خاوْرِيغِي في كتابه "أمينتا"، إنهما يمثِّلان التحقق الفعلي لمثالية الترجمة، لكنَّ خللا ما يشوبُ مثل هذا الحكم، لأن من يستطيع الحكم يقتضي أن يتفوق على المحكوم عليهما، أو أن يضارعَهما في المعرفة باللسانين، وإذن فحُكمه استنادا إلى القياس لا يستقيم.

بالعودة إلى نص المحاورة مع الترجمان بالمطبعة، يُلاحظُ أن ضون كيخوطي الذي خاض في تفاصيل دقيقة متعلِّقةٍ بالترجمة، كان فيها متسائلا، ومعلِّقا، ومجيبا، وقد تحاشيتُ إيرادَها لِطُول النص، لكنها رسَّخت لديَّ أن ضون كيخوطي ليس سوى ثيربانطيس بأم عينيه، إذ منْ سواهُ أقامَ في إيطاليا وتعلَّمَ لُغتَها، وخبِرَ مشاكل الحياة ومشاكل الترجمة مع النشر والناشرين.

انتبهوا رجاءً ! ألمْ أقَعْ في فخِّ ثيربانطيس ؛ ألستُ شبيهَ ذلك العربيِّ الذي أخذ ما ورد في نص "ضون كيخوطي" مأخذ الجِدِّ، فانصرف باحثا عن المخطوط الأصْلي ؟ ألستُ ساذجا إذ آمنتُ بواقعية أصل المخطوط وبحقيقة الشخصيات وأنا ألتقط بعض قضايا الترجمة ؟ ألم يوقع بي ثيربانطيس في فخِّه ؟

هوامش :

* الإحالات بالعربية على "ضون كيخوطي "لامانشا" ميغل د ثيربانطيس، ترجمة رفعت عطفة، دار ورد، الطبعة الأولى، 2004، سورية.

1- الصواب أن يُرَدَّ في الترجمة العربية إلى "أحمد"، ذلك أن الإسبان دأبوا على إطلاق تسمية "حامد" على كل من اسمه أحمد.

2- الفصل 2، ص. 582.

3- الملحق الثقافي لجريدة :
El Pais, 23 diciembre, 2005 : El Quijote, contrafigura del Cervantes, José Abellan, p. 10

4- الفصل 9، ص. 102.

5- الفصل 3، ص. 582.

6- لسان العرب، ابن منظور [غرب].

7- الفصل 9، ص. 102، E. 92 .

8- Juan José Saer, La moral del fracaso, El Pais, Babelia, Sabado 21 de mayo de 2005, p. 8

9- حسب خوان غويتيصولو في مقال له سبق لي أن قرأتُهُ العام الماضي في الملحق الثقافي Babelia لجريدة El Pais.

10- الفصل 62، ص. 1005.

11- الفصل 9، ص. 101.

12- الفصل 9، ص. 102. E 92.

13- الفصل 9، ص. 102. E 92.

14- الفصل 24، ص. 746.

15- الفصل 9، ص. 101.

16- الفصل 9، ص. 102. E 92.

17- الفصل 9، ص. 102. E 92.

18- الترجمة : الأدب والأدبية، أوكتافيو باث، ترجمة : إدريس جبروني ومحمد القاضي، مجلة: فكر ونقد، عدد 20، ص. 65.

19- البيان والتبيين 17/1.

20- الفصل 26، ص. 1055-1056 / 1005-1006 E.

21- الفصل 9، ص. 101.

22- الفصل 24، ص. 746.

23- الفصل 5، ص. 595.

24- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي، ج 9، ص. 230.

25- الفصل 5، ص. 598.

26- الفصل 5، ص. 600.

27- الفصل 27، ص. 772.

28- الفصل 2، ص. 696.

29- الفصل 5، ص. 595.

30- الفصل 52، ص. 540.

31- الفصل 52، ص. 541.

32- انظُر التعليق الشّيّق لعبد الفتاح كليطو، ضمن "لن تتكلم لغتي"، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى 2002، ص. 28.

33- البيان والتبيين 193/1.

34- الفصل 44، ص. 896.

35- الفصل 62، ص. 1055-1056/1005-1006 E.

تشكلات الرؤية والخيال
(قراءة في ضون كيخوطي)

شعيب حليفي

ثيربانطيس والسماد الثقافي

في سنة 1616، سيودع ميكيل دي ثيربانطيس الحياة دون أن يندم على شيء، مثلما كان قبل 1605 سنة إصداره الجزء الأول من مؤلف ضون كيخوطي وهي نفس السنة أيضا التي مات فيها وليام شيكسبير وتم إعدام غاليلي من طرف الكنيسة. لكن بزوغ فجر جديد كانت ملامحه تتشكل على كل المستويات بشكل ينبئ بأن روايات ضون كيخوطي وما ستؤسس له لاحقا لم يكن أقل من الاكتشافين الهامين في عصر ثيربانطيس : دوران الأرض (1610) وآلية الدورة الدموية (هارفي 1615)، حيث إن مرحلة ثقافية وفكرية جديدة ستولد من رحم المغامرات الفردية المشبعة بخبرات إنسانية قاسية وعنيفة، وستؤشر على بداية أخرى في مسيرة الإبداع العالمي أمام تراجع شكل الملحمة لصالح السرد الروائي بمتغيراته انسجاما مع الرؤى والأحلام الجديدة التي ستسم العصر الجديد.

وتعتبر رواية ضون كيخوطي علامة من علامات التحول وهي تتغذى من التجارب الذاتية، من الأحلام المجهضة والأوهام الشتى للذات في صراعها الأزلي مع دواخلها بعيدا عن الفوق طبيعي وصراع الآلهة وتمجيد النبلاء – السادة.

إن مسيرة حياة ثيربانطيس ذات أهمية بالغة في فهم عمله الروائي خصوصا أهم المحطات المشكلة لملامح وعيه واختيارته.

وهو في العقد الثاني من عمره، كان يحلم أن يكون شاعرا يدبج المديح ويرتق الرثاء في الأميرات العجوزات ويكتب الصبابة على ورق الأشجار، لكن حدثا عابرا بعد عام واحد من تفتق هذه الأحلام ومشاركته ضمن كتاب جماعي في ذكرى موت الملكة سيساهم في التحول، لأنه تعارك مع شخص يسمى في سجلات المحاضر انطونيو سيكورا، ويحكم على ثيربانطيس بقطع يده اليمنى والنفي عشر سنوات. لكنه فر إلى إيطاليا محتفظا بيده التي ستكتب، بعد أزيد من ثلاثين سنة من هذه الواقعة، الجزء الأول من الضون كيخوطي.

في منفاه الاختياري، كان عليه أن يجد بديلا للحلم المشتت، آنذاك كانت شخصية ضون كيخوطي كيشوت تولد، وهو يتمثل نماذج الذين يريد أن يكونهم، فاقتنع بأن كبار الشعراء كانوا من المحاربين، لأن الصراع هو الطريق نحو الإبداع الحقيقي والخالد، وهو مقدمة لتجاوز الفراغ الذي تملكه، حيث قرر الانخراط في حرب ضد الأتراك.

لم تكن حربا بقدر ما كانت بابا وجسرا نحو مغامرات للذاكرة، فالأتراك المسلمون وصراخهم بالتكبير، صداه لن ينسى، لأنه سيترك علامة قاسية بيد ثيربانطيس اليسرى، وضربات أخرى بصدره.

ARCHIVE

بعد شفاعات وتوسطات كي يعود إلى بلده، حمل توصيتين دسمتين للملك الإسباني من نائب ملك نابولي، وأخرى من الأمير دون جوان النمساوي. لكن حظه الشاعري جعل الباخرة التي يركبها تحتجز من طرف قراصنة أتراك ويجدون عنده الرسالتين مما أغراهم بطلب فدية كبيرة إن هو أراد حريته.

جولة أخرى في حروبه القدرية كمحارب بدون نياشين وشاعر بدون أقلام. سيحمل إلى الجزائر، رفقة أخيه رودريكو ضمن العبيد يرسف في الأغلال التي تقيد الرجلين واليدين ضمن 25 ألف أسير.

ولأنهم سرحوا للعمل بأغلالهم كعبيد في جر العربات المحملة بالأحجار، والعمل بالأرض، فإن تفكيره كان حرا، يفكر في الهرب إلى وهران التي كانت تحت مراقبة الإسبان.

خمس سنوات في الأسر بقيوده، شهدت ثلاث محاولات هرب فاشلة : الأولى مع مجموعة من العبيد، لكن "المرشد الدليل" تخلى عنهم، فزيد الحديد إلى قيود ثيربانطيس عقابا له.

المحاولة الثانية جاءت فاشلة بعد ما وشي به أحد الأسرى معه، وخلالها نجا من قطع أذنيه وأنفه جزاء له، من طرف باي الجزائر حسن باشا وتم الاكتفاء بحبسه، بعدما اشتهر بالمسيحي الشجاع الذي يحلم بالحرية.

ومن داخل معتقله، كتب خطابا إلى الحاكم الإسباني بوهران بقصد التهييء لمحاولة هرب جديدة. لكن المرسل وقع في يد الجنود وأمر الباي بجلد ثيربانطيس ألفي جلدة كانت ستقتله لا محالة، لكنه، مرة أخرى نجا بأعجوبة.

في المحاولة الأخيرة، وكانت في فصل الخريف، هيأ للهروب رفقة 50 أسيرا، ومرة أخرى يخونه راهب حقود غير وفي، فيعاد ثيربانطيس إلى السجن.

بدون شك، هذه المشاهد السردية المخطط لها من مخيلة شاعر حالم ومحارب فاشل دفعت باي الجزائر إلى تخفيض فدية ثيربانطيس للتخلص منه ومن مغامراته المشجعة للآخرين.

خرج من القيد والأسر بحريته التي رآها مشروطة ونسبية، ولابد له من محمي يحتمي تحت اسمه بعد موت دون جوان النمساوي. فرحل إلى البرتغال حيث هناك بعض أصدقائه، لكنهم على عكس ما كان يرغب فيه، البقاء هناك في منصب محترم، كلفوه بمهمة في وهران، وطلب منهم الخدمة في الهند، فرفضوا، ورغم ذلك شعر بنوع من استقرار المحارب فخطت يده أول نص متضمن لبعض الأشعار بعنوان "كاليتي GALATEE" وهو إبداع من النوع الرعوي المشهور PASTORALE وبدأت شهرته تدب بين أصدقائه وغيرهم، ثم كتب نصوصا أخرى : نومانس والحياة بالجزائر، وهو يخلط بين السرد والشعر والمسرح، فبدا له أن طموح الشاعر فيه قد صار خافتا أمام رغبته أن يصير مسرحيا كبيرا.

ولأن ثيربانطيس يعرف كيف يدمر اليقينيات ويخلط أوراق اللعبة، فكل من اعتقد أن بداية هذا الاستقرار الذي دفعه للكتابة ومعاودة التفتيش في أحلامه ستتعمق بزواجه من كاطالينادي سالازار، إذ بعد ستة أشهر من هذا الزواج، سيهجر المسرح والكتابة لمدة عشرين سنة.

ومثل ضون كيخوطي الذي تلهمه الذاكرة بمساعدة خياله المتراكب بخيالات الشاعر والمحارب والبوهيمي، فإنه سيسافر لوحده إلى سيفيا ويهجر زوجته لمدة 15 سنة، هناك سيعمل محصل ضرائب على الحبوب متجولا لهذه المهمة من مدينة لأخرى، مرهقا نفسه، يستعمل القوة مع الذين لا يدفعون.

أحس بعبثية ما يفعل فعاود طلب الانتقال إلى الهند، لكنهم رفضوا طلبه. وبعد ست سنوات من

ذلك التاريخ، سينهي خدماته مستقرا بسيفيا يكتب الأغاني ويحيا عوالمه محتكا بعالم الشطار ويتعرض من حين لآخر لمغامرات غير مريحة.

في سنة 1602 سيعود إلى زوجته، وهناك سيكتب الجزء الأول من ضون كيخوطي (1605)، والتي فتحت له باب الشهرة. وبعد عشر سنوات، يكتب الجزء الثاني قبل عام واحد من وفاته، وهو منهك بالآلام والأمراض والذكريات الكثيفة.

كتب ثيربانطيس قصصا ومسرحيات ونصوصا، لكن روايته ضون كيخوطي التي ألفها في لحظة نضجه واختمار خبراته، تشكل اليوم ملتقى لأسئلة التحول المتعلقة بالرواية والذات والمجتمع، حيث غذى سروده من أزمانه المتعددة والمضطربة ومن صراعاته في المعارك التي لا هدف من ورائها وهو محارب، أو في الأدب وهو يكتب شعر الرثاء في أميرات لا يعرفهن.

وكأننا بثيربانطيس عاش حياة أولى وحياة ثانية بطريقتين يجمعهما ضون كيخوطي : حياة معيشة وأخرى مكتوبة دون أن نسميها سيرة ذاتية، لأنها ستصبح سيرة أجيال ونفوس مستمرة.

وهو يحيا المعارك الوهمية لأمجاد هاوية ورحلات التيه والأسر الفانطازي والمنافي الأبدية والصراعات... اختار في النهاية أن يستريح ويكتب ضون كيخوطي ليختزل العالم المتحول.

وليس مبالغة القول بأن ضون كيخوطي دشنت مرحلة جديدة في الآداب العالمي بتصويرها لشخصية من صميم المتخيل الكلي بعيدا عن الأسطورة وأقنعة الغيبي، وقريبا من سخامات وإحباطات النفوس المعذبة.

والحاجة إلى ضون كيخوطي هي نفسها إلى ثيربانطيس لاستمداد الاحتمالات الغائبة ومعاودة قراءة التراث الإنساني والعربي، وفتح محاضر جديدة لأسئلة مغايرة وعقد مقارنات جديرة بالانتباه بين ضون كيخوطي وسندباد وتيل ولازاريو... ثم تحليل خطابات الأدب الشعبي الشطاري ومرجعياته وآفاقه وممكناته.. وموقع الذات والرؤية وصياغات الباردويا والمحاكاة والأصوات بكل طبقاتها ودرجاتها وألوانها والحس الاجتماعي والمبدأ الواقعي والعجائبي ثم المتخيل الشذري...

متخيل الرؤية في ضون كيخوطي

كتب ثيربانطيس نص ضون كيخوطي انطلاقا من نسق ثقافي مزدوج : ثابت وآخر متحول، شكل سمادا ثقافيا حقيقيا للمرحلة المقبلة من الإرث الملحمي إلى جانب التقاليد الثقافية، والمكونات الأدبية – الحكائية الموازية التي تبحث لنفسها عن خانة وموقع.

وقد كان الاحتكاك مدويا بأصوات مختلفة للطموحات السياسية وسلطة المؤسسات الدينية والرغبة الدفينة في البحث عن جواب لسؤال ضائع أو حركة حاسمة مفتقدة، لذلك هل يمكن اختزال الضون كيخوطي في كونها تنتقد عوالم الفروسية التي شكلت نظاما اجتماعيا قائما بأعرافه وتقاليده في أوروبا منذ القرن الرابع عشر ؟ في المقابل كان إبداع هذا النظام الفروسي حاضرا باعتباره شكلا تعبيريا متحققا بفرنسا وإيطاليا وإسبانيا إلى جانب إبداعات احتجاجية للشعراء الجوالين وقد فرضوا وجودهم الإبداعي العامر بالتخيلات الأرضية الرافضة لملامح مثقلة بخيالات سماوية غيبية.

هناك عناصر قوية ستتبدى في الضون كيخوطي باعتبارها مرجعيات ومحركات دينامية للمتخيل الروائي حيث تساهم في تحقيق الوعي بتشكل نص جديد مارس خرقا – بشكل من الأشكال – على مواصفات جنس الحكي والحكاية. فبالإضافة إلى السماد الثقافي هناك الخبرات والتجارب الشخصية والحياتية للكاتب عبر الارتحالات المتعددة والحروب التي كان يبحث فيها عن مجد ومال، وعن ذاته في لحظة انتقالية مفارقة في تاريخ اسبانيا مع توسع الإمبراطوية وتوسع الفوارق الطبقية وانتشار الشعور الديني.

كما أن تمريناته الشعرية وتجربته المسرحية في الكتابة والمتابعة حيث كان يرى إبداعاته مجسدة وفاعلة بشكل مباشر في الجمهور، أي تحقق الفعل الثقافي والرؤية الفنية المرتبطة بالقارئ/الجمهور، أكثر من ارتباطها بالمفترضات.

إن تحقق هذه الرواية كان – بالتأكيد – نتيجة عوامل شتى أخرى، أبرزها نضجه بخبرات الحياة وتقلباتها وإدراكه لعمق اللعب والسخرية وبأن لا شيء يمكن أن يخسره وأنه لم يعد قادرا على الاستمرار في كتابة شعر عاجز عن الخلود، وعدم رغبته في تكرار كتابة نصوص الفروسية، كما أن التجربة المسرحية تظل الملمح القوي في خلفية الرواية.

كل هذا شكل رؤية ثيربانطيسية لكتابة متصلة بالتمرد على بعض القواعد والثوابت، وعلى الانحراف الذي سببته روايات الفروسية.

هل هو فعل تمرد حينما يلتقي مع رغبة الكنيسة التي كانت تطلق تنبيهات تذكر بالتأثير الخطير والضار الذي تنتجه روايات الفروسية على عقول الشباب ؟

إن رؤية ثيربانطيس، كما انبنت داخل الرواية، غير مفصولة عن مقولة الأدب الذي كان سائدا في تلك الفترة، لذلك فهو يفهم الرواية باعتبارها جزءا من التاريخ الذي يروي الحقائق عن المحن

والصدامات الاجتماعية، وهي حيلة إيهامية يرسم عبرها مسارا من السخرية في كل مفاصل الرواية بجزئيها.

يرد ذكر حامد بن انجلين أول مرة في الرواية (الفصل التاسع، ج 1، ص. 75) بكونه مؤرخا عربيا ناسبا الرواية إليه باعتبارها تاريخا يحكي وقائع حقيقية ضون كيخوطي.

ويرد في مقاطع مختلفة من الرواية ما يبرز هذه الرؤية بعمق واضح :

– "أخي هذان الكتابان كاذبان، وبهما فيض من الترهات والتفاهات، أما هذا (القبطان العظيم) فهو تاريخ حقيقي" (ج 1، ف 32، ص. 271–272).

– "الأحداث التي لا تعدل ولا تغير القصة لا داعي لكتابتها إذا كانت ستدور حول الزراية ببطل القصة، وأقسم أن إينياس لم يكن بكل هذا البر الذي رسمه فرجيل، كما أن أوليسيس لم يكن بكل تلك الفطنة التي وصفها به هوميروس.

أجاب شمشون :

– هذا حق، ولكن أحدهم يكتب كشاعر والآخر كمؤرخ، الشاعر يستطيع أن يحكي الأشياء ويتغنى بها، لا كما كانت، ولكن كما ينبغي أن تكون بينما المؤرخ يكتبها ليس كما ينبغي أن تكون وإنما كما كانت دون أن يضيف أو يحذف من الحقيقة أي شيء" (ج 2، ف 3، ص. 33).

أن التصور الكنسي لروايات الفروسية ذات الرؤية الحالمة المفسدة لعقول الشباب، يستثمره ثيربانطيس بصيغة أخرى حينما يقود الضون كيخوطي إلى الجنون والوهم والابتعاد عن الحقيقة، من ثمة كان سعي الكاتب إلى بذر التناقض والسخرية في رؤية واقعية يمكن تلمس ملامحها منذ القرن الرابع عشر مع أليغري دانتي (ت. 1321) في الكوميديا الإلهية، وجيوفاني بوكاتشو (ت. 1375) في الديكامرون، وجيفري تشوسر (ت. 1400) في حكايات كانتربري، ونص لازاريودي تورميس لمؤلف إسباني مجهول (كتبت سنة 1552).

وما يميز ثيربانطيس عن غيره ممن سبقوه هو بناء رؤية روائية تقبض على الذاتي والاجتماعي والتاريخي، رافضا الكتابة عن واقع يستسلم له ولمألوفيته أو يخضع لأسلوب الكتابة عن عوالم بدون رائحة، فهو كما لو أنه أراد أن يثأر من واقعين، الأول في الواقع بإحباطاته اللامحدودة ولا يحقق سوى الألم والفشل، والثاني في المتخيل/المرآة ولا يحقق سوى الحمق والجنون والتهيؤات.

يشيد ثيربانطيس نصا حكائيا يرسم مسار مغامرات الضون كيخوطي رفقة تابعه سانشو، وما يقع له نتيجة تخيلاته المتوهمة وتقييماته للمواقف وما يتفرع عن هذا السرد من مسارات أخرى

كحكايات ومشاهد أساسية.

إن الرواية بجزئيها وفصولها (124) هي بناء روائي يلمس فيه التخييل عبر طريقة السرد وتفعيل الأحداث وما يصاحبها من أوصاف وتعليقات وتذكرات واستطرادات وحوارات وتوهمات.

وتتوفر الرواية على محركات أساسية حققت دينامية التخييل الروائي، ومدت الرواية بالحياة الأدبية، محركات من قبيل الارتحال، الجنون، السخرية، التوهم، الحلم، الحيلة، الخداع، التنكر، العنف...

وإذا كانت تيمة جنون ووهم الضون كيخوطي مركزية تشرع أبواب الفعل والحكي، بعدما قرأ كما كثيرا من روايات الفروسية التي فصمته عن الواقع ورسمت له طريقا مغايرا لواقع آخر، فإن ثيربانطيس قد استوعب هذه التيمة ليحولها إلى تقنية سيمارس بها اللعب الروائي بكافة أشكاله، وجعل من ضون كيخوطي بطلا يرى ويصور لنفسه ما يريد ويفعل ما يريد ثم ينفذ ويبرر أي نتيجة لصالحه.

إن تشكل هذا الوهم كان إثر فضاء العجوز ضون كيخوطي عمره كسوه متعطلا في قرية صغيرة، يبحث عن التسلية في قراءة مؤلفات الفروسية ومغامرات الأبطال، فامتلأ خياله بكل تلك الخيالات وجن شغفا بها حتى باع أرضه ليشتري كتبا ويستزيد من تلك الأوهام وصور المعارك وأنواع السحر والخصومات والتحديات والجروح والمجاملات والعشق والعذابات والتضحيات.

إن رحلة القراءة والبحث عن متعة، رسمت شخصية أخرى بفعل "التأثير الضار على العقول" فتحول من الخمول والعالم المألوف العادي إلى عوالم تنفيذ البطولات، فقرر أن يكون فارسا، ليس من ورق أو على الورق وإنما في الواقع يبحث عن الأمجاد والمغامرات، يصلح الأخطاء ويواجه الأشرار.

إنه يسعى إلى تحقيق صور شخصيات وفرسان في خياله، تتعدل في الواقع بحسب ما يريد أن يرى ويكون كما لو أن دون كيخوطي بعد الإشباع المتحصل من تلك القراءات تحول إلى كاتب عبقري في حين أن الواقع بشخصياته هو الصفحة البيضاء التي يكتب عليها مغامراته كما يريد.من نماذج هذا الوهم أنه رأى في فندق ريفي متواضع قصرا ورأى في امرأتين من بنات الهوى آنستين من صفوة القوم (ج 1، ف 2، ص. 37).

ورأى في التجار، فرسانا متجولين فيستفزهم وينال العقاب، ثم يبرر ذلك بسبب فرسه روتينانتي (ج 1، ف 4، ص. 49).

يرى الطواحين الثلاثين أو الأربعين مردة خارقين وجبابرة فيحاربهم (ج 1، ف 8، ص. 69).

يعتقد أيضا ويتخيل الخادمة ماريتورنس بأنها ابنة صاحب القصر (وهو مجرد فندق عادي). كما تخيل قطيعا من النعاج جيشا فهاجمها وصار يقر ويطعن فيها.

ولم يكن تطريز الرواية بالأحلام من قبيل الضرورة الفنية، ولكنها بنية أخرى مدعمة، ذلك أن الواقع الذي يرسمه ويكتبه ضون كيخوطي يولد في اليقظة ويستمر مشتغلا في الحلم، وهكذا يتواصل دائريا محققا للرواية حياتها الأبدية غير المنقطعة (الحلم الوارد في : ج 1، ف 35، ص. 303).

إن رواية ضون كيخوطي، في المحصلة، نص ثقافي يقدم صيغة انتمائه للعصر/والعصور عبر التخييل محققا رؤية جديدة في التخييل والكتابة، وسيبقى نص ثيربانطيس مفتوحا على تأويلات جديدة باستمرار، لأنه حي متفاعل تتوفر بداخله عناصر مقاومة التلاشي والبرودة وقد وجد ليحيا في المستقبل ويتغذى من التطور الأدبي والنقدي ويدوم بفعل حيوية التأويلات.

إحالة :

ميجيل دي ثيربانطيس سابيدرا : الشريف العبقري ضون كيخوطي ديلامنشا، (ترجمة سليمان العطار)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، رقم 472 و473، ط 1، مصر، 2002.

طوماس مان يقرأ "ضون كيخوطي"

إبراهيم الخطيب

في شهر أبريل من سنة 1934، دعا الناشر الأمريكي ألفريد كنو Alfred Knopf طوماس مان (1875-1955) وزوجته كاتيا لعبور المحيط الأطلسي، والمكوث عشرة أيام في نيويورك بمناسبة صدور الترجمة الإنجليزية للجزء الأول من رباعية الكاتب الألماني "يوسف وإخوته" التي استوحاها من نص التوراة. امتطى الزوجان متن الباخرة "فوليندام" في أواسط شهر ماي، حيث انشغلا طيلة المدة التي استغرقها عبورهما المحيط بممارسة رياضة الكولف، ولعبة الشطرنج، ومشاهدة الأفلام السينمائية، لكن طوماس مان كرس جزءا هاما من وقته لقراءة رواية "ضون كيخوطي" في طبعة ألمانية من أربعة أجزاء مع تدوين انطباعاته الأولى عنها قصد صياغتها فيما بعد. كانت الأوضاع في ألمانيا تتطور بسرعة كبيرة منذرة بخطر وشيك بعد استيلاء هتلر على السلطة، وكان المثقفون الألمان المعادون للنازية يستعجلون طوماس مان التعبير عن موقفه منها بعد عودته إلى منفاه الاختياري في سويسرا. لكن الكاتب، فيما يبدو، آثر الصمت مؤقتا، وعوض ذلك انكب على صياغة تحليله لرواية ثيربانطيس في شكل مقالة طويلة.

كان طوماس مان قارئا نهما لا يتوقف عن قراءة الكُتّاب الذين كان معجبا بهم، كلاسيكيين كانوا أو معاصرين، إلى درجة أنه كان، في كثير من الأحيان، يشرك زوجته في قراءاته لكل من بلزاك وستاندال وغوته وزولا وكافكا ورومان رولان وهرمان هسه وستيفان زفايغ، بل كان يشرك حتى

أطفاله في ذلك حيث كان يتلو عليهم آناء المساء نصوصا مختارة لبعض الكتاب، وخاصة ثيربانطيس وغوغول وتولستوي. وتعتبر "يوميات" طوماس مان، التي نشرت بعد وفاته، مصدرا لا غنى عنه لمعرفة نوعية قراءاته، وطبيعة تأثير هذه القراءات في كتابته : في هذا الصدد يمكن ملاحظة أنه شرع في قراءة "ضون كيخوطي" بصورة جدية في أوائل سنة 1934، وأنه تأثر بأسلوبها أثناء صياغة "يوسف وإخوته"، معترفا باستلهامه مشاعر عطف سانشو بانثا على سيده أثناء معالجته علاقة النبي يوسف بزوجة العزيز. لقد تنبه طوماس مان حينئذ إلى أهمية "ضون كيخوطي" ودلالاتها الكونية، لكنه لن يعمد إلى الكتابة عنها إلا في شهر غشت من السنة المذكورة، حيث توخى إدراج تحليله لها ضمن سياق متميز هو سياق سفره الأول إلى أمريكا، ومن هنا اختياره "رحلة عبر البحر صحبة ضون كيخوطي" عنوانا لمقالته التي سيصدر القسم الأول منها على صفحات Neue Zucher Zeitung يوم 5 نوفمبر 1934.

لقد صاغ الكاتب الألماني مقالته على شكل يوميات سفر، تتوفر على تلوينات روائية حاذقة، حيث كان يعمد إلى وصف مجريات الحياة اليومية على ظهر الباخرة معلقا بين آونة وأخرى على التصرفات الغريبة لبعض الركاب، ومسجلا انطباعاته عن طبيعة الأنشطة الترفيهية التي كان يقوم بها هو وزوجته. غير أن ما قد يبدو في الظاهر سياحة مرتجلة في نص رواية ثيربانطيس، إنما يتجلى في الواقع دراسة محكمة للكتاب ولمصادره المحتملة، بحيث يغدو واضحا أن طوماس مان تعمق في البحث طويلا قبل الإقدام على الكتابة، مستفتيا في ذلك مراجع شتى، من بينها صديقه ومراسله عالم الأساطير الدكتور كارل كيرينيي. هكذا، خلال 111 صفحة، تمكن الكاتب الألماني من الإمساك بثراء نص لم تستطع مؤلفات عديدة، ومونوغرافيات لا حصر لها، من إمتاع القراء بمتابعة تطوراته والتوقف عند أدق تمفصلاتها، ولا من إبراز طبيعة علاقة كل ذلك بالروح الإسبانية حيث "ترفع أمة عريقة شكل المحاكاة الساخرة، ونسق هجاء الخصائص القومية (مثل الفخار والمثالية والكرم) إلى مصاف تخييل نموذجي تتعرف فيه على نفسها. ألا يعد هذا أمرا رائعا ؟".

اهتم طوماس مان أيضا بالتغلغل في ورش عمل الكاتب الإسباني بغية اكتشاف "حيله وألاعيبه" ورغبة منه في معاينة الأنساق السردية التي وظفها والتي وجد بعضها موازيا للعديد من الأنساق التي استعملها في كتاباته. لقد أثار انتباهه بصفة خاصة كيفية معالجة ثيربانطيس لمخلوقه الفكاهي والحزين في نفس الوقت، حيث لاحظ نموه الإشكالي على امتداد الحكي، وكيف يغدو في خاتمة المطاف "شخصية رمزية ذات بعد إنساني معاصر". تنبه طوماس مان كذلك إلى ما اعتُبر من طرف العديد من النقاد "أخطاء سردية" أو "هنات ناتجة عن السهو"، لكنه ردّ ذلك إلى كون المعايير السردية في عهد ثيربانطيس كانت متراخية ومختلفة عن المعايير الصارمة المستعملة لدى الروائيين المعاصرين.

لم يكن الكاتب الألماني أثناء قراءته "ضون كيخوطي" يعبُر المحيط الأطلسي فقط، بل كان يعبر أيضا محيط الحكايات العديدة والمتداخلة التي تشكل لُحمة وسدى رائعة ثيربانطيس، والتي بدت له دلالات بعضها وكأنها تردد أصداء حديثة العهد لكونها ذكّرتْه بما كان يجري في ألمانيا حينئذ من ممارسات خرقاء. لكن ما سجله طوماس مان من ملاحظات لم يكن فقط مديحا وتنويها بالرواية : فإثر إشارته إلى تعاطف المؤلف بصورة إنسانية مع شخصياته، بل وتضامنه معهم، لم يتردد في التعبير عن استغرابه من قساوة "ضون كيخوطي"، مشيرا إلى أن بطل الرواية يتلقى من أصناف العقاب الجسدي المتكرر أضعاف ما تلقاه لوسيوس في قصة "الحمار الذهبي" لأپوليه. بيد أن ما يبرر تلك القساوة، في اعتقاده، هو ما أسماه "سادية السخرية" التي كانت أحد العيوب الاجتماعية السائدة في القرن السابع عشر، عصر الكاتب الإسباني. إن من شأن هذه الملاحظة أن يذكرنا بما تنبه إليه فلاديمير نابوكوف أيضا في دروسه المكرسة لرواية ثيربانطيس (هارفارد 1951–1952) حيث اعتبر الكتاب "موسوعة للقسوة والعنف المجاني".

في هذا السياق أولى طوماس مان اهتماما خاصا لقصة الموريسكي (ريكوطي) الذي كان بقالا طرد من إسبانيا بسبب عقيدته. ونظرا للحنين الذي داهمه، ورغبة منه في انتشال كنز مقبور، تسلل مجددا إلى وطنه القديم متخفيا في هيئة حاج مسيحي. تشكل القصة، في نظر مان، سردا يعكس ولاء ثيربانطيس لأمته الكاثوليكية، كما يبرز تعاطفه الإنساني مع المصير الذي لقيه الموريسكيون عقب التضحية بهم على مذبح منطق الدولة دون مراعاة لآلام الافراد. ويلاحظ طوماس مان أن الكاتب ما كان له أن يعبّر عن تعاطفه مع الموريسكيين إلا في حالة إفصاحه عن ولائه لسلوك دولته الذي يخوله، بالتالي، حرية التعبير عن موقفه الأول. هكذا عمد ثيربانطيس إلى جعل (ريكوطي) لا يستنكر بطش الملك فيليبي الثالث بل يعتبر سلوكه "صائبا"، في حين اعتبر تصرفات إخوته في العقيدة خرقاء ولا منطق لها : "في كل مكان قصدناه بكينا من أجل إسبانيا التي ولدنا فيها. ذلك أننا لم نُستقبل في أي مكان ذهبنا إليه الاستقبال المتوخى، بما في ذلك بلاد البربر. وحتى إفريقيا التي كنا نظن أننا سنستقبل فيها بترحاب، إذا بنا نتعرض للإساءة والإهانة". ويقول طوماس مان معلقا على ذلك : "هكذا يواصل الموريسكي شكواه بمرارة إلى أن تستحوذ على قلب القارئ".

لماذا اهتم الكاتب الألماني بقصة (ريكوطي) ؟

ألا تعكس القصة، في حد ذاتها، حالة طوماس مان نفسه الذي كان موزعا حينها (سنة 1934) بين الولاء لألمانيا وحضارتها الجرمانية، وبين عقيدة السلم الإنسانية التي آمن بها بحيث قبل المنفى من أجل الدفاع عنها ؟

لم يكف طوماس مان، وهو يقرأ "ضون كيخوطي"، عن استدعاء ثقافته الواسعة، وخاصة في مجال نظرية الرواية، حيث أدلى بملاحظات بالغة الحصافة حول المحاكاة الساخرة والشخصية الروائية متسائلا عن الوشائج الخفية التي تصل معيش ثيربانطيس بتخييل روايته، وعلاقة كل ذلك بالثقافة الشطارية. ويمكن القول بأن مفهوم السخرية شكل محور اهتمام الكاتب الألماني منذ روايته "الجبل السحري"، وأنه سبق له أن عرفها في مقالته "غوته وتولستوي" بكونها "تقاطب بين نقيضين يؤدي إلى حصول انسجام غير متوقع". وفي خطابه الذي ألقاه بسالزبورغ سنة 1952 تحت عنوان "الفنان والمجتمع" أبرز طوماس مان أن الفن "إذا كان يدفع الناس تلقائيا إلى السخرية، فإن الأمر لا يتعلق بسخرية حادة وهجائية، وإنما بوعي مرح تنتفي فيه الكراهية ليحل محلها إحساس عميق بالتحرر". من هنا يبدو لنا أنه لم يكن من قبيل الصدفة أن يختم طوماس مان مسيرته الأدبية برواية (لم يتمكن من إنهائها) يطغى عليها طابع المفارقة الساخرة وتحمل عنوان "اعترافات فارس الصناعة فيليكس كرول"، والتي قال بصددها في "يومياته (1918-1936)" إنها، مثل رواية ثيربانطيس، "ترمي إلى حث الناس على السخرية بصورة بناءة، وهو ما يعني إغراءهم كي يتمكنوا من التعرف حقا على نفوسهم".

عقب عودته من رحلته إلى أمريكا فكر طوماس مان مليا في قطع علاقاته بألمانيا، واختراق حالة الصمت التي كان يتخبط فيها عن طريق الإدلاء بتصريح علني يتضمن موقفه النهائي من الأحداث المتسارعة. بيد أن الكاتب ظل مترددا في اتخاذ قراره الحاسم، الأمر الذي أدى إلى حدوث خلافات بينه وبين ابنه كلاوس وابنته إيريكا، فضلا عن تفاقم علاقاته بأخيه الكاتب هاينريش مان. هكذا كتب في "يومياته" بتاريخ 31 يوليوز 1934 : "أحاول مواصلة كتابة "يوسف وإخوته"، لكنني لا أتمكن من تحبير سوى بضعة أسطر في اليوم ... والحال أنني أفكر في أمور أخرى تشغلني. بالضبط أفكر في الكتابة عن ألمانيا، وإنقاذ روحي بواسطة رسالة عميقة موجهة إلى العموم". لقد كانت الرسالة عميقة فعلا، لكن طوماس مان لن يقوم بنشرها إلا في خريف سنة 1936.

تبقى هنالك أسئلة معلقة من المحتمل أن تخامر قارئ كتاب "رحلة عبر البحر صحبة ضون كيخوطي" : فما الذي حدا بطوماس مان، وبلاده تغوص في أزمة سياسية وخيمة العواقب، إلى الانكباب على قراءة "ضون كيخوطي" والكتابة عنها ؟ هل فعل ذلك حرصا منه على تلافي مواجهة العاصفة ؟ أم بدافع التحايل على ثقلها المبدد للقوى بغية النظر إليها من زاوية ساخرة ؟

عتبات الكيخوطي
قراءة في العنوان والاستهلال

حسن بوتكي

مقدمة

عندما يفتح القارئ كتاب الكيخوطي تتلقاه مجموعة من النصوص التي عليه أن يطلع عليها قبل أن يدخل في صميم أحداث الحكاية. أول هذه النصوص تلك المتضمنة في غلاف المؤلف : اسم الكاتب، عنوان الكتاب، الناشر... ثم إهداء طويل، فمعلومات حول طبع وتسويق الكتاب، ثم تقديمات إدارية : ضريبة، وثيقة عن خلو النص من أخطاء مطبعية، وتزكية ملكية، ثم استهلال يستعمل فيه ثيربانطيس تهكما والتباسا ساخرين سيخترقان فصول الكتاب بأكملها.

كل هذه النصوص تشكل عتبات الكيخوطي، وتعتبر جسرا واصلا بين النص في ذاته وما هو خارجه. وهي ليست كلها نتيجة صدفة أو ذوق لدى الكاتب بل كثير منها رد على إكراهات أدبية وفنية وأيضا مؤسساتية وإدارية يمليها الظرف التاريخي لصدور المؤلف.

أول ملاحظة تثيرها عتبات (1) الكيخوطي هي أنها كثيرة ومعقدة، وذلك يعود إلى أسباب غير أدبية، بل نجد لها تفسيرا في السياق الميثا–براغماتي الذي ظهر فيه النص. فقد أصدر ثيربانطيس كتابه في وسط سوسيوثقافي تهيمن عليه سلطة محاكم التفتيش التي عرفتها إسبانيا خلال القرنيين الخامس عشر والسادس عشر. كانت لمحاكم التفتيش هذه رقابة قوية على الكتب، إذ كانت تمنع الكتب المجهولة المؤلف وكانت تفرض عليها أن تحمل اسم المؤلف وتاريخ ومكان التأليف، كما

كانت تجبرها على أن تتضمن تمهيدات إدارية. ولم يكن ذلك كله حرصا على التوثيق بل كان بغرض مراقبة الكتاب والناشرين من الناحية الإيديولوجية والدينية. وقد أشار ثيربانطيس إلى ذلك عندما خاطب قارئه في الاستهلال قائلا :

> **"بيد أني كنت أود أن أقدمه إليك مجردا عاريا، لا أزينه باستهلال ولا بثبت لا ينتهي : من الأناشيد والأهاجي والمدائح المعتادة التي ألفها الناس في مطالع الكتب."**[2]

لكننا نرى أن للنصوص الموازية للكيخوطي، رغم أنها نتيجة لهذه الظروف السوسيوثقافية والدينية القاهرة، امتدادا تداوليا يدخل في صميم التلقي لكونها أيضا وسيلة لإثارة انتباه القارئ وأرضية يقوم عليها عقد القراءة ومسارها. وقد اعترف ثيربانطيس نفسه في مقدمة الكيخوطي أن كتابة نصوص المقدمة كلفته من الجهد ما لم يكلفه الكتاب كله. يقول :

> **"أستطيع أن أقول إنه على الرغم مما كلفني تأليفه، فإن أشق ما صادفته هو كتابة المقدمة التي تقرأها الآن. فكأين من مرة أمسكت بالقلم ثم ألقيت به لأني لم أكن أدري ماذا أكتب. وكنت على حيرتي هذه ذات يوم : الورق أمامي والقلم على أذني، ومرفقي يستند إلى المنضدة وكفي على خدي أفكر في ماذا أقول، وإذا بصديق ذكي لطيف يدخل علي، فلما رآني حالما مفكرا سألني عن السبب."**[3]

هذه المعلومات المباشرة التي تستهل المؤلف في جزئيه توضح للقارئ، من جهة أخرى، أنه أمام نص خيالي يتهكم على كتب الفروسية السائدة التي تعود عليها.

وبالفعل فالسمتان الأساسيتان الجامعتان لكل عناصر هذه العتبات هما التهكم والمحاكاة الساخرة. فبعد قراءة الإهداءات والاستهلال يدرك المتلقي أنه أمام نص فريد ومجدد، ينبغي لتفكيكه تبني منظومات سيميائية خيالية بعضها يطلع عليه لأول مرة (لذلك قيل إن الكيخوطي يمكن أن يعتبر أول رواية أوربية)، وبعضها يعرفه من خلال روايات الفروسية، لكنه يجده مختلفا لأن إعادة بنائه قد تمت بطريقة أخرى غير معهودة.

ثيربانطيس يجدد أيضا عدة العتبات ويتمكن من أن يسخر منها وخاصة تلك المتعلقة منها بأشخاص حقيقيين كالكاتب والناشر؛ وذلك بالمبالغة في تدقيقها وتقنينها. وبتقنية اللبس في بعضها يتهكم ويسخر من الضوابط التي كانت تفرض على النشر خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. وبذلك يهدم الحدود الفاصلة بين النصوص الموازية كعدة المفروض فيها الدقة والواقعية والجد، ونص الحكاية الذي هو خيالي ؛ فيجعل بذلك النص يتداخل مع عتباته مما يحول هذه الأخيرة إلى موضوع تحليل لا يقل أهمية عن نص الحكاية نفسه.

سنتطرق في عرضنا هذا للعناصر التي نراها أكثر أهمية لسبر أغوار الحكاية والتي وجدنا أنها تشترك في سمات الهزل والفكاهة والسخرية. هذه العناصر هي العنوان الرئيسي وعناوين الفصول، والاستهلالان.

1- العناوين

1-1- العنوان الرئيسي

يعتبر العنوان علامة ذات أهمية تداولية كبيرة، له معان مباشرة وأخرى إيحائية عليها تبنى إستراتيجية القراءة. عندما يقرأ قارئ في بداية القرن السابع عشر عنوانا كعنوان الكيخوطي :

El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha

يجد نفسه أمام صيغة تركيبية كانت تستعمل لعنونة كتب الفروسية الأكثر تداولا خلال القرون السابقة. وصيغة هذه العناوين هي كالآتي :

الصفة المميزة للفارس + موقعه الاجتماعي + اسمه + وطنه(4) . هذا القالب النحوي سيوجه توقعات المتلقي نحو اكتشاف التحول الذي سوف يسخر عبره ثيربانطيس من هذه العناوين عن طريق محاكاتها. لنقرأ الآن عنوان الكيخوطي كلمة كلمة :

1-1-1- El ingenioso

هكذا يبدأ ثيربانطيس بالسمة المعرفة والمميزة لشخصية البطل وهي El ingenioso. إذا عدنا إلى المعاجم الإسبانية لهذه الفترة وخاصة الشهير منها : El Tesoro de la lengua Castellana o Espanola لصاحبه Covarrubias الذي نشر سنة 1611، أي ما بين كيخوطي 1605 وكيخوطي 1615، وجدناه يعرف El ingenio مصدر النعت ingenioso كما يلي :

> **"القدرة الطبيعية على فهم العلوم والفنون وكل أشكال الاختراعات والخدع".**(5)

هناك من النقاد أيضا من وجد في كلمة ingenio مرادفا للطبع المعقد الذي يدخل فيه الهذيان والتبصر والحزن والحصافة. وهي معان لا يقبلها بعض دارسي الكيخوطي وخاصة Rosenblat(6)، رغم أن آخرين يجدون أن للرجال النوابغ، في مجال الطب، ميلا نحو هوس أحادي هو نفسه الداء الذي يشكو منه بطل ثيربانطيس.

الكاتب إذن يستعمل لفظا معقد الدلالة ويجعله سمة مميزة لشخصية الكيخوطي لإبراز ذكاء هذا الأخير وقوة خياله وفي نفس الوقت النتيجة التي أدى إليها ذلك وهي هذا الهوس الذي يصل إلى حد المس الجنوني، والذي جعل ضون كيخوطي ينظر إلى العالم من حوله وكأنه هو عالم كتب الفروسية التي أدمن على قراءتها وتصديقها. فهو إذن ذكاء وعبقرية تجاوزا حدهما فانقلبا إلى ضدهما. Ingenioso قد تعني إذن عبقري، لكن المنطق الذي تتعامل به الشخصية الموسومة بهذه الصفة يفند هذه العبقرية ؛ وفي ذلك تكمن مفارقتها العجيبة. ومن الطرافة أننا إذا عدنا إلى مصدر كلمة "عبقري" في اللغة العربية نجده ذا صلة بالجن، ولم لا بالجنون. يقول ابن منظور في لسان العرب:

> **"عبقر : موضع تزعم العرب أنه من أرض الجن. ثم نسبوا إليه كل شيء تعجبوا من حذقه أو جودة صنعته وقوته فقالوا : عبقري."(7)**

ويضيف :

> **"أصل العبقري صفة لكل ما بولغ في وصفه، وأصله أن عبقر بلد يوشى فيه البسط وغيرها، فنسب كل شيء جيد إلى عبقر."(8)**

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

كيف، إذن، يمكن أن نجد في المعجم العربي مقابلا لكلمة تجمع العبقرية والجنون في نفس الآن؟ تجدر الإشارة هنا إلى أن الترجمات التي اطلعنا عليها تعرب هذه الكلمة بألفاظ مختلفة : عبد الرحمان بدوي : "**البارع**" ؛ سليمان العطار : "**العبقري**" ؛ رفعت عطفة : "**الألمعي**".

Hidalgo -2-1-1

إذا كانت كتب الفروسية تكتفي بنعت أبطالها بالفارس (الفارس أمديس دي كاولا، الفارس بالميرين دي اوليفا) فإن ثيربانطيس ألصق ببطله، في عنوان الجزء الأول، صفة "النبيل" لكن بطريقة قدحية. ولم يسمه فارسا إلا في عنوان الجزء الثاني من المؤلف.

فصفة Hidalgo ترمز إلى مركز اجتماعي سام لا ينطبق على ضون كيخوطي، لأن الوسط القروي والمحيط المعيشي الذي يجعله فيه الكاتب، منذ الفصل الأول، يصوران لنا هذا "النبيل" في قرية يسكنها أشراف فعلا، لكنه هو يعيش فقرا مدقعا وعوزا ماديا فظيعا ؛ بيد أن شغله الشاغل كله كان هو تلميع صورته وإبراز مكانته كفارس مغوار.

وإذا نظرنا إلى الكلمة من الناحية المورفولوجية وجدناها مشتقة من Hijo de algo o de alguien أي ابن أحد ما مهم. وهي كلمة، كما بين مؤرخو اللغة الإسبانية، من بين الكلمات

الكثيرة ذات الأصل العربي التي دخلت إلى الإسبانية بفعل الاحتكاك اليومي للغتين طيلة القرون الثمانية التي دامها الوجود العربي في إسبانيا. يقول اللغوي رفائيل لا بيسا، في هذا الصدد، في كتابه القيم "تاريخ اللغة الإسبانية" :

"تأتي أهمية العنصر العربي في اللغة الإسبانية في الدرجة الثانية بعد العنصر اللاتيني، ويوجد في لغتنا اليوم ما ينوف على أربعة آلاف كلمة عربية علاوة على التعابير الدارجة على ألسنة الأندلسيين المأخوذة منها، فقد تبناها الناس وتوارثوها جيلا بعد جيل بدافع تفاعل حضارة العرب في أرضهم قديما، وتأثرهم بأسلوب حياتهم وتفكيرهم، إلى جانب تأثرهم بلغتهم."(9)

ويضيف الأستاذ رفائيل لا بيسا في معرض حديثه عن كلمة Hidalgo بالذات، ما يلي :

"تقول العرب "ابن الشيء" للذي يستفيد من هذا الشيء (الغني "ابن الدنيا"، ابن الغنى، واللص "ابن الليل" لأن الليل يسهل عليه عملية السرقة)، وهكذا نفسر المكون الأول لكلمة Hidalgo أو Hijodalgo. كلمة مرادفة ل"ابن أملاك" كما عرفه الفونسو الحكيم."(10)

حسب هذا الشرح، لابد إذن أن يكون الشخص صاحب أملاك كي تنطبق عليه صفة Hidalgo، لكن ضون كيخوطي ليس في حوزته إلا بعض الكتب وحصان هزيل.

ثيربانطيس ينتقد، إذن، هذا الصنف من الأشخاص الذين كانوا كثيرين في اسبانيا وقتئذ ويكرر، بذلك، نموذجا عامليا كان سائدا في جنس روائي سابق له هو الرواية الشطارية La novela picaresca. يتميز هذا الجنس الروائي بتهكمه وسخريته اللاذعة من هؤلاء النبلاء والأشراف المزيفين الذين يتظاهرون بانتمائهم إلى سلالة عطرة ونسب زكي ؛ ويصورهم في حالة فقر وحاجة تتناقض مع إصرارهم المبالغ فيه على التظاهر بالغنى والنبل.

وهذا مقتطف من النص الممثل لهذا الجنس في الأدب الإسباني "حياة لثريو دي تورميس" يصور كيف أن حظ لاثارو السيئ جعله ينخدع بمظهر أحد هؤلاء النبلاء المزيفين فيقبل أن يكون خادما له:

"وهكذا مررت من باب إلى باب دون جدوى (ذلك أن الإحسان قد صعد إلى السماء منذ زمن بعيد)، حتى أعثرني الله على سائس كان يسير في الشارع مقبول الهندام، حسن التسريحة، يمشي بخطى توقيعية منتظمة. فتأمل كلانا في الآخر، وقال : يا صبيّ، هل تبحث عن سيد ؟ فقلت له : "نعم، يا سيدي." "اتبعني إذن، لقد لطف الله بك فوضعك في طريقي، لابد أنك اليوم تلوت صلاة مباركة."

> **فتبعته حامدا الله على ما سمعت منه، ولأنه بدا لي، من ملبسه وسمته، أنه السيد الذي أحتاج إليه. (...)**
>
> **ودقت الساعة الواحدة بعد الظهر في اللحظة التي وصلنا فيها أمام منزل (...). ولم ندخل حتى خلع سيدي رداءه، وبعد أن سألني هل يداي نظيفتان، طلب مني أن أنفضه وأطويه معه، وبعد أن نفخ التراب على كرسي من الحجر، وضع رداءه عليه ثم جلس إلى جوار ردائه. (...)**
>
> **وبعد ذلك بقي صامتا لحظة، فكان ذلك عندي فأل سوء، لأن الوقت اقترب من الساعة الثانية ولم أشهد عليه رغبة في الطعام أكثر مما عند الميت. (...)**
>
> **هنالك سألني : "يا صبي، هل أكلت ؟" فأجبته : "لا يا سيدي، لأنني لاقيت سعادتك حين لم تكن الساعة قد دقت بعد الثانية" فقال : "أما أنا فعلى الرغم من أن ذلك الوقت كان مبكرا، فإنني تناولت فطوري، وعلي أن أقول لك إنني حين آكل شيئا، فإنني أبقى حتى المساء دون طعام. وهكذا دبر نفسك كما تستطيع وسنتناول العشاء فيما بعد. (...)**
>
> **هنالك جلست في ركن بالقرب من الباب، وأخرجت من عبي بعض كسرات خبز بقيت لي من الشحاذة. فلما أبصر ذلك قال لي : "تعال هنا يا غلام، ماذا تأكل ؟" فاقتربت منه وأريته الخبز. ومن اللقمات الثلاث التي كنت أمسك بها أخذ لقمة كانت أكبرها وأحسنها، وقال لي : "بحياتي، يبدو لي أن هذا الخبز حسن". فقلت له : "ما أحسنه يا سيدي في هذه الساعة" فقال : "صحيح، من أين جئت به؟ هل تعتقد أن الأيدي التي عجنته نظيفة ؟" فقلت : "هذا أمر لا أستطيع أن أقوله، لكنه بالنسبة لي، فإنني لا أشمئز منه." فقال : "هيا أرجو من الله أن يكون كذلك". هكذا قال سيدي المسكين، وحمله إلى فمه، وأخذ يطعنه بضربات وحشية بأسنانه مثل تلك التي طعنت أنا بها اللقمتين الأخيرتين. ثم قال : "رباه هذا ألذ خبز في العالم."(11)**

عنوان الجزء الثاني من المؤلف الصادر سنة 1615 طرأ عليه تغيير مهم بحيث أضيفت للبطل صفة "الفارس الجوال" زيادة على صفتي "النبوغ" و"النبل" اللتين ألصقتا به، تهكما، في عنوان الجزء الأول. لكن المتأمل لصفة الفارس الجوال سيجدها هي التي تخلق الحبكة داخل الحكاية. وثيربانطيس رغم أنه خلال كتابته للفصول الأخيرة من الجزء الثاني كان دائما مدفوعا برغبته في الرد عن آبيبانيدا صاحب الكيخوطي المزيف ؛ إلا أنه لم يخرج عن خط النقد الساخر من كتب الفروسية الذي سار عليه في الجزء الأول. فرغم أنه يسميه فارسا جوالا فإننا لا يجب أن ننسى أنه سبق أن صوره مجرد نبيل بسيط لم يتحول قط إلى فارس حقيقي كما هم الفرسان الذين أعجب بهم، لسبب بسيط هو أنه سلح فارسا في خان وليس في كنيسة، وأمام صاحب فندق خبيث لا أمام رجل دين، وأمام مومسين لا أمام محبوبتين. لذا يمكن القول إن العنوانين يكمل كلاهما الآخر.

وتريسا تمثل داخل الحكاية نموذج المرأة الريفية المتعقلة الراضية بمركزها الاجتماعي والمحافظة على الحدود التي يفرضها عليها وضعها داخل القرية. فهي ترفض طموح زوجها وتعترض على أن تتزوج ابنتهما ابن النبلاء لأنها، في نظرها، فقيرة من العامة ولا يجب أن يتزوجها إلا أحد أبناء طبقتها الاجتماعية. تقول :

> **"... أخشى أن يتسبب هذا الكونت لابنتي في ضياعها. اصنع بها ما شئت، حتى دوقة وأميرة، لكني لا أستطيع أن أقول إن ذلك لم يكن أبدا بمشيئتي ورضاي. لقد كنت دائما، يا أخي، نصيرة للمساواة، ولا أستطيع احتمال الكبرياء. لقد سموني تريزة على حوض التعميد دون إضافات أو تزويقات "دون" و "دونيا"، وأبي كان يسمى كسكاخو، وأنا لأني زوجتك اسمي تريزة بانثا، وإن كنت في الحق تريزة كسكاخو."**(16)

ثيربانطيس يستغل، أيضا، جميع العلامات الممكنة التي تمنحها اللغة ليرسم لشخصية الكيخوطي صورة البطل المثالي السائد في كتب الفروسية السابقة لمؤلفه. ومن بين هذه العلامات الاسم الشخصي "كيخوطي" لهذا البطل.

4-1-1- كيخوطي

الاسم الشخصي للبطل علامة أخرى مليئة بالسخرية والتهكم. فهذا الاسم Quijote مركب من اسم بلدة Quijana أضيف له المورفيم الاشتقاقي ote - : Quij + ote.

وكلمة "كيخوطي" تعني، بالإضافة إلى كونها اسم علم، **"درع حديدي يقي الفخذ"**(17).

كما أن تركيبتها المرفلوجية قياس على أسماء فرسان آخرين أمثال Lanzarote وCamilote.

ضون كيخوطي هو نفسه الذي وضع لنفسه هذا الاسم كما وضع اسمي محبوبته وفرسه. وقد اختار له ثيربانطيس هذه التركيبة المرفولوجية انطلاقا من quijano أو quijada أو quijana وأضاف له المورفيمم eto – لأنه ينطوي على كثير من السخرية والاحتقار، رغم أنه اليوم يحمل في بعض الكلمات دلالات عاطفية كما هو الحال مثلا في guapote, Arturote, muchachote (18).

اسم الشخصية الحقيقي هو "السيد كيخانا". هكذا نادى عليه جاره الفلاح بيدرو ألونسو لما مر عليه وهو يتوجع ويئن من محنته بعد أن أشبعه بغّال ضربا : **"يا سيد كيخانا – من فعل بك هذا ؟"** ويضيف السارد : **"ولا بد أن اسمه كان هكذا حينما كان لا يزال بعقله ولم يكن قد تحول من نبيل هادئ إلى فارس جوال."**(19)

كما أنه لحظة موته، وقد عاد إليه وعيه، خاطب جميع الحاضرين بجانبه، وكأنه يريد إرجاع الأمور إلى نصابها بالعودة إلى الواقع، واقع اسمه الحقيقي ووضعه الأصلي بعد سلسلة من المغامرات الزائفة والأحلام المثالية، معترفا :

"– هنئوني يا أصدقائي على أني لم أعد بعد دون كيخوته دي لامانتشا بل ألونصو كيخانو الملقب بالطيب. وأعلن أنني عدو أماديس الغالي وكل بني جلدته. وكل الأقاصيص الخاصة بالفروسية الجوالة بغيضة عندي؛ وأعترف بجنوني وبالخطر الذي أوقعتني فيه هذه القراءة المدمرة. لكن برحمة الله أصبحت عاقلا على حسابي، وصرت أكرهها."(20)

نجد إذن أن في الاسم الذي اختاره ثيربانطيس لبطل مؤلفه محاكاة ساخرة شديدة لجنس روايات الفروسية ودحضا له. فالبطل اعترف في الفصل الأخير بأنه يكره تلك الكتب التي تسببت في جنونه، ويقول أثناء إملائه لوصيته وهو على فراش الموت إنه لم يعد ضون كيخوطي بل ألونسو كيخانو أو كيخانا. وكأن ثيربانطيس يريد إعلان موت روايات الفروسية وخلق جنس جديد مختلف.

1-1-5- دي لامانتشا

العنصر الأخير في العنوان الرئيسي للكتاب هو وطن البطل. وقد منحه ضون كيخوطي لنفسه على شاكلة أماديس الغالي، بطل النص النموذجي الذي كان يرى فيه دائما المثل الأعلى للفرسان الجوالين. يقول السارد :

"هنالك تذكر أن الشجاع أماديس لم يقنع بأن يلقب باسم "أماديس" فحسب، بل أضاف إلى اسمه اسم بلده ليشتهر، ولهذا تلقب بلقب : "أماديس الغالي" ؛ فشاء أيضا، شأنه شأن كل فارس حقيقي، أن يضيف اسم بلده إلى اسمه، ولهذا تسمى "ضون كيخوطه دي لامنتشا" وخيل إليه بهذا أنه دل بوضوح على جنسه ووطنه، وأنه شرف وطنه بأن اتخذ نسبة إليه."(21)

وقد درس مؤرخو اللغة الإسبانية هذا الاسم الجغرافي واختلفوا في أصله. فمنهم من يرجعه إلى اللغة العربية ككثير من أسماء الأماكن ذات الأصل العربي ويعتبرونه مشتقا من "منشأ" أي المكان المرتفع، أو "منجى" من نجا ينجو(22). كما أن منهم من يجد له تفسيرا إيتيمولوجيا من أصل لاتيني قياسا على كلمات مثل : Trunculo > Troncho , Conchula > Concha, Mancual> mancha(23).

كما أنه لحظة موته، وقد عاد إليه وعيه، خاطب جميع الحاضرين بجانبه، وكأنه يريد إرجاع الأمور إلى نصابها بالعودة إلى الواقع، واقع اسمه الحقيقي ووضعه الأصلي بعد سلسلة من المغامرات الزائفة والأحلام المثالية، معترفا :

> **"– هنئوني يا أصدقائي على أني لم أعد بعد دون كيخوته دي لامانتشا بل ألونصو كيخانو الملقب بالطيب. وأعلن أنني عدو أماديس الغالي وكل بني جلدته. وكل الأقاصيص الخاصة بالفروسية الجوالة بغيضة عندي؛ وأعترف بجنوني وبالخطر الذي أوقعتني فيه هذه القراءة المدمرة. لكن برحمة الله أصبحت عاقلا على حسابي، وصرت أكرهها."**(20)

نجد إذن أن في الاسم الذي اختاره ثيربانطيس لبطل مؤلفه محاكاة ساخرة شديدة لجنس روايات الفروسية ودحضا له. فالبطل اعترف في الفصل الأخير بأنه يكره تلك الكتب التي تسببت في جنونه، ويقول أثناء إملائه لوصيته وهو على فراش الموت إنه لم يعد ضون كيخوطي بل ألونسو كيخانو أو كيخانا. وكأن ثيربانطيس يريد إعلان موت روايات الفروسية وخلق جنس جديد مختلف.

1-1-5- دي لامانتشا

العنصر الأخير في العنوان الرئيسي للكتاب هو وطن البطل. وقد منحه ضون كيخوطي لنفسه على شاكلة أماديس الغالي، بطل النص النموذجي الذي كان يرى فيه دائما المثل الأعلى للفرسان الجوالين. يقول السارد :

> **"هنالك تذكر أن الشجاع أماديس لم يقنع بأن يلقب باسم "أماديس" فحسب، بل أضاف إلى اسمه اسم بلده ليشتهر، ولهذا تلقب بلقب : "أماديس الغالي" ؛ فشاء أيضا، شأنه شأن كل فارس حقيقي، أن يضيف اسم بلده إلى اسمه، ولهذا تسمى "ضون كيخوطه دي لامنتشا" وخيل إليه بهذا أنه دل بوضوح على جنسه ووطنه، وأنه شرف وطنه بأن اتخذ نسبة إليه."**(21)

وقد درس مؤرخو اللغة الإسبانية هذا الاسم الجغرافي واختلفوا في أصله. فمنهم من يرجعه إلى اللغة العربية ككثير من أسماء الأماكن ذات الأصل العربي ويعتبرونه مشتقا من "منشأ" أي المكان المرتفع، أو "منجى" من نجا ينجو(22). كما أن منهم من يجد له تفسيرا إيتيمولوجيا من أصل لاتيني قياسا على كلمات مثل : Trunculo > Troncho , Conchula > Concha, Mancual> mancha (23).

إلا أن أهمية هذا المكون البنائي لا تكمن في أصله الاشتقاقي كاسم علم جغرافي فحسب، بل، وعلى الخصوص، في كونه يشير إلى فضاء معروف ومعلوم له وجود واقعي على الخريطة، قريب جدا من المتلقي الإسباني؛ بخلاف الفضاءات الخيالية والبعيدة التي تتمسرح فيها مغامرات الفرسان الجوالين التي لا وجود لها إلا في جغرافيا خيالية وخرافية.

تتميز منطقة "لامنتشا" في إسبانيا بكونها ذات إيماءات دلالية متعددة داخل المخيال الإسباني. فهي عبارة عن أراضي وحقول واسعة وقاحلة في غالبيتها، مناخها جاف وحار، مراعيها فقيرة يجوبها الرعاة الرحل بحثا عن الكلأ. كما أنها معروفة بأجبانها المشهورة التي تعتبر من أجود الأجبان في إسبانيا (الجبن المانشاوي). إلا أنها، على العموم، منطقة فقيرة وعرة التضاريس وقاسية المناخ لا تنسجم مع الفضاءات التي اختارتها كتب الفروسية التي قرأها ضون كيخوطي. إن في اختيار الفضاء إذن تهكما على هذا المكون البنائي الأساسي في جسم الحكاية. أضف إلى ذلك أن السارد لم يحدد بالضبط المكان الذي يعيش فيه ضون كيخوطي حتى تدخل كل أقاليم ومداشر جهة لامانتشا في هذا الفضاء.

وبذلك يضفي العنوان على هذا العالم الجغرافي المعلوم التباسا مقصودا بعدم تحديد أجزائه ليزيده سمة من الواقعية الساخرة.

بقي أن نشير أيضا إلى أن العنوان الرئيسي لمؤلف ثيربانطيس ترك العتبة ودخل في صميم النص. في الفصل التاسع من الجزء الأول يزعم الكاتب الناشر الخيالي أنه وجد النسخة الأصلية بعنوانها الأصلي. يقول السارد:

> **"وتحت تأثير هذه الفكرة حثثته على قراءة العنوان، فقام هذا العربي المتنصر يترجم من العربية إلى الإسبانية قائلا إن العنوان معناه هكذا: "تاريخ ضون كيخوطي دي لامانتشا، تأليف سيدي حامد بن الأيلي، المؤرخ العربي".**[24]

كما تتحدث بعض شخصيات الجزء الثاني من الكيخوطي، المنشور سنة 1615، على أنها قرأت أو عرفت حكاية مكتوبة لفارس اسمه ضون كيخوطي. قال سانتشو وهو يخاطب سيده عما يقول عنه الناس، ناقلا عن المجاز سمسون كاراسكو:

> **"- (...) إذا أردت أن تعرف كل المطاعن التي تشاع عنك، فإني آتيك هنا بشخص يذكرها لك كلها دون أن ينقص منها شيئا، فمساء أمس وصل ابن برتلميه كرسكو، الذي تخرج من شلمنقه، وحصل على إجازة فذهبت للترحيب به وتهنئته بسلامة الوصول، فقال لي إن تاريخك شاع في كل الدنيا تحت**

عنوان : "البارع النبيل دون كيخوته دي لامانتشا" وقال لي أيضا إنهم وصفوني أنا الآخر فيه باسمي "سانتشو بانثا" وكذلك السيدة دلثينيا دل توبوسو، وأمور أخرى كثيرة جرت بيننا نحن وحدنا."(25)

وقالت الدوقا الجميلة لسانتشو في معرض ردها على طلب هذا الأخير بأن تسمح لسيده ضون كيخوطي بأن يتقدم ويقبل يدها ويقدم لها خدماته :

"يا أخي السائس، أليس سيدك هو الذي طبع تاريخه تحت عنوان "البارع النبيل ضون كيخوطي دي لامانتشا" ؟ أليست سيدة أفكاره تدعى دلثنيا دل ثوبوسو ؟"(26)

العنوان، كما لاحظنا، غني بالإشارات اللغوية والسردية. فمن الناحية اللغوية الصرفة يسجل البصمات التي تركتها اللغة العربية في القشتالية، وبذلك يشهد – وهو عنوان لأشهر ما تفخر به الكتابة الإسبانية – على الحضور القوي للمكون العربي في الشخصية الإسبانية، واللغة مكون أساسي لهذه الشخصية ؛ ومن الناحية البنائية يحتوي على معطيات أساسية في المؤلف أهمها تبيئة الأحداث في عالم واقعي وفي نفس الوقت خيالي. كما أنه يستند على قالب فضائي وسردي يتوخى من ورائه التهكم بالمحاكاة على كتب الفروسية القروسطوية وفي نفس الوقت التأسيس لجنس الرواية في صيغتها الحديثة. ذات المحاكاة الساخرة نجدها أيضا في العناوين الفرعية لفصول جزئي المؤلف.

1-2- عناوين الفصول

العبارات التي بها تعنون فصول الكيخوطي تتخذ شكل تعليقات مفعمة بالهزل والتهكم تؤكد سخرية ثيربانطيس من قصص الفروسية. مجموع عناوين الفصول المائة والستة والعشرين المشكلة للمؤلف تكرر قالبا نحويا وتركيبيا كلاسكيا نجده في عناوين كتب الفروسية التي بدورها كانت تقلد في ذلك عناوين كتب التاريخ والفلسفة وعلم اللاهوت التي كانت رائجة، وكان عليها إقبال من لدن القراء.

البنية التركيبية المستعملة في هذه العناوين هي أنها تبدأ كلها بأداة ما de, donde, que : وقد ترجم أغلبها إلى العربية بحرف الجر "في"، هذه بعض الأمثلة :

ج I : الفصل 1 : في أحوال وأعمال النبيل الشهير دون كيخوته دي لامانتشا.

الفصل 5 : في تتمة حكاية محنة فارسنا هذا.

الفصل 15 : فيما وقع للنبيل العبقري.

ج II : الفصل 1 : في كيف كان تصرف القسيس والحلاق مع ضون كيخوطي إبان مرضه.

الفصل 16 : فيما وقع لضون كيخوطي مع فارس عاقل.

أو بحرف الجر هذا مسبوقا بواو إشباع :

ج I : الفصل 18 : وفيه تروى المحادثة التي جرت بين سانتشو ومولاه.

ج II : الفصل 9 : وفيه يروى ما سيروى.

الفصل 15 : وفيه يروى من كان فارس المرايا وسائسه.

الفصل 31 : وفيه كثير من الأمور المهمة.

والباقي بأدوات أخرى مثل "حيث" و"كيف" :

ج II : الفصل 4 : حيث يجيب سانتشو عن الأسئلة...

الفصل 17 : كيف تولى سانتشو الحكم

الفصل 45 : كيف استولى العظيم سانتشو على حكم جزيرته...

الفصل 58 : كيف انهمرت المغامرات على ضون كيخوطي.

أو بعناوين بصيغة اسمية غير مسبوقة بأية أداة :

ج I : الفصل 34 : تلاوة حكاية المستطلع الفاسد الرأي.

الفصل 39 : تاريخ الأسير

الفصل 40 : تلاوة تاريخ الأسير

الفصل 50 : مناقشة ممتعة بين ضون كيخوطي والكاهن.

ج II : الفصل 53 : النهاية الأليمة لحكومة سانتشو بانثا.

الفصل 62 : مغامرة الرأس المسحور.

الفصل 74 : مرض ضون كيخوطي ووصيته ووفاته.

كما أن هناك فصولا تكون فيها عبارة "الفصل + رقمه" فاعلا نحويا مثل عنوان الفصل السبعين من الجزء الثاني وصيغته : **"وهو يتلو الفصل التاسع والستين ويبحث في أمور مهمة لفهم هذا التاريخ"**، أو عنوان الفصل الرابع والخمسين من نفس الجزء وعنوانه : **"ويبحث في أمور تتعلق بهذا التاريخ، ولا تتعلق بغيره"**.

من الناحية الدلالية تحتوي هذه العناوين على أوصاف ونعوت يستعملها الكاتب كوسائل لغوية وبلاغية لإنتاج ذلك الوقع الهزلي والساخر الذي يريده لمؤلفه. فلفظة "معركة" مثلا استعملت وألصقت بها أوصاف لا تنسجم مع ما يروى داخل الفصل. ف " الدامية" و "الرهيبة" تتناقض، مثلا، مع الصراع الخيالي الذي خاضه ضون كيخوطي مع "وحش عملاق" ليس في عالم المؤلف سوى خوابي نبيذ. (هذا العنوان يظهر في مستهل الفصل السادس والثلاثين مع أن الحكاية تروى في الفصل الذي قبله).

"المعركة الرهيبة التي لم يسمع بمثلها والتي وقعت بين ضون كيخوطي دي لامانتشا والخادم توسيلوس بشأن البنت الدونيا رودريكيث" (الفصل 56، ج 2) لم تقع لأن الخادم استسلم قبل أن تبدأ. وفي مقابل ذلك وصفت المعركة التي نشبت بين الفتوة البشكونتشي وضون كيخوطي – التي وقعت فعلا – بأنها أيضا "رهيبة " (الفصل 9 ، ج 2).

لفظة "مغامرة" أيضا تكررت في عناوين فصول كثيرة ونعتت بصفات فيها مبالغة مقصودة. وأحسن مثال على ذلك عنوان الفصل الثامن من الجزء الأول "**في النجاح الرائع الذي ناله الشجاع دون كيخوته في المغامرة المروعة العجيبة**" الذي يحكي عن مغامرة ضون كيخوطي الشهيرة مع المطاحن الهوائية؛ أو عنوان الفصل العشرين من نفس الجزء : "**في المغامرة العجيبة التي قام بها الشجاع دون كيخوته بأقل خطر تعرض له فارس شهير في أية مغامرة**" وهي لم تكن مغامرة لأن ضون كيخوطي وسانتشو سمعا فقط صوت مطارق طاحونة ليلا فظناه خطرا كبيرا وتخيلاه صعب التجاوز واستعدا له ؛ وفي الأخير اصطدم خوف سانتشو الشديد وتهور ضون كيخوطي بحقيقة ما كانا يتخيلانه خطرا والذي لم يكن يستدعي منهما شيئا. هناك نعوت أخرى تتناقض مع الحمولة الدلالية لكلمة "مغامرة" مثل المقطع الذي ينتزع فيه ضون كيخوطي إناء حلاق فقير، والذي وصف ب "مغامرة عالية" ؛ أو ذلك الحلم الذي قضى فيه ضون كيخوطي زمنا في مغارة مونتيسينوس الذي وصف بأنه "مغامرة كبيرة". الفصل التاسع والخمسون من الجزء الثاني، الذي هو عبارة عن حوار بين شخصيات الكيخوطي الحقيقي وشخصيات الكيخوطي المزيف، يحكي عن "**لقاء عجيب**" لكن ليس فيه مغامرة لأنه لا يروي أحداثا فروسية، ولذلك أضيفت إلى عنوانه عبارة "**الذي يمكن أن يعد مغامرة وقعت لضون كيخوطه**".

السخرية تظهر أيضا في مجموعة من العناوين التي ليست في الحقيقة إخبارا عما يحويه الفصل بقدر ما هي تمويه يكسر تلك الانتظارات التي تتكون لدى القارئ بعد اطلاعه على العنوان.

نجد هذه الخاصية في عناوين الجزء الثاني على الخصوص. فعناوين مثل :

ج II، الفصل 9 : وفيه يروى ما سيروى.

الفصل 28 : في الأمور التي ذكرها ابن الأيلي، وسيعرفها القارئ لو قرأها بانتباه.

الفصل 36 : فيما سيراه من يقرأه، أو يسمعه من يصغي لقراءته.

لا تعطي أية معلومة عن محتوى الفصل، بل تدعو القارئ إلى أن يتوصل إليه هو بنفسه كأنها تحفزه على القراءة أو تتحداه بها.

عناوين أخرى يمكن أن نقول عنها إنها غاوية هي تلك التي تعطي تقييما مداعبا وفكها عن الأحداث، مثل :

ج II، الفصل الرابع والعشرون : "وفيه آلاف من الترهات غير المقبولة ولكنها ضرورية من أجل الفهم الصحيح لهذا التاريخ الكبير".

ج II، الفصل الحادي والثلاثون : "وفيه كثير من الأمور المهمة".

ج II، الفصل الرابع والخمسون : "ويبحث في أمور تتعلق بهذا التاريخ ولا تتعلق بغيره".

كما أن الكاتب يمنح لتفسه حرية صياغة عنوان فصل يشير إلى ترتيب الفصول الأخرى.

ج II، الفصل السبعون : "وهو يتلو الفصل التاسع والستين ويبحث في أمور مهمة لفهم التاريخ".

يستعمل العنوان، أيضا، استراتيجية بلاغية يكون فيها المقصود من الكلمة ليس معناها الحقيقي بل عكسه. في عنوان الفصل السادس والعشرين من الجزء الأول، مثلا، نجد : **"في استمرار ضون كيخوطه في مغامراته الغرامية الرائعة في جبال سييرا مورينا"**، التي لم تكن في الواقع مغامرات غرامية بل حركات بهلوانية وقفزات وحماقات قام بها ضون كيخوطي عاريا وهو يقلد الفارس رولدان.

هناك أيضا عناوين موضوعاتية فيها تعليق هزلي وساخر مباشر من طرف الكاتب :

ج II، الفصل الثاني والعشرون : **"في تحرير ضون كيخوطه طائفة من المساكين اقتيدوا رغم أنفسهم إلى حيث لا يريدون."** وفيه يتحدث عن أولئك المحكوم عليهم بأن يعملوا مجدفين على سفن شراعية عقابا لهم على جرائم ارتكبوها.

ج II، الفصل السابع والعشرون : **"وفيه يذكر من هو المعلم بطرس ونسناسه، وإخفاق دون كيخوته في مغامرة النهيق التي لم تجر كما اعتقد."** وهي مغامرة انتهت برجم ضون كيخوطي بوابل من الأحجار والسهام.

تجدر الإشارة أيضا إلى أن بعض العناوين في الطبعات الأولى للكيخوطي في لغته الأصلية لم تكن تتطابق مع محتويات الفصول، و قد أرجع دارسو ثيربانطيس ذلك إلى كون الكاتب أحدث تغييرات في المضامين دون الانتباه إلى العناوين. وقد أشار ثيربانطيس نفسه إلى شيء من هذا على لسان سارده، وأرجع ما قد يشوب كتابه من خلل في السرد أو عدم ترتيب محكم للفصول إلى عمل الناشرين أو إلى الكاتب سيدي أحمد بن الايلي أو البادنجاني الذي ينقل عنه. يقول في الفصل السابع والعشرين من الجزء الثاني :

> **"خينس دي باسموني هذا الذي سماه ضون كيخوطي باسم خنسيو دي بربيا، كان هو الذي سرق حمار سانتشو، ولأنه، في القسم الأول، نسي – بسبب غلط من الطابعين -- أن يذكر متى وكيف حدثت هذه السرقة، فإن كثيرين قد نسبوا إلى فقدان ذاكرة المؤلف ما لم يحدث إلا عن خطأ في الطباعة".** (27)

مما يجعل عنوان الفصل أحيانا لا ينطبق تماما مع محتواه كون السارد يدخل في وسط "المغامرة" الفروسية، التي هو بصدد روايتها، حكاية رعوية غرامية طويلة، فتستحوذ بذلك شخصياتها – التي هي ثانوية بالطبع – على دور البطولة في هذا الفصل، وتحجب – ولو ظرفيا – بطولية ضون كيخوطي وسانتشو، الشخصيتين المركزيتين في الكتاب. غير أن ذلك يخلق، من جهة أخرى، توازنا بين المقاطع الفروسية والمقاطع الرعوية داخل المؤلف، ويضفى على المحطات السردية المشكلة للحكاية الأم تقاطعات توازن بين أجناس هي في الواقع صدى مختلف كتب الفروسية وحكايات الرعاة والشطار التي، لا شك، قرأ منها ثيربانطيس الكثير ليكتب مؤلفه هذا الغني بهذه الإيحاءات.

وحدها العناوين إذن، في تركيبتها ودلالتها وبنية مكوناتها اللغوية، تفضح نية الكاتب السارد في الهزل والتهكم والسخرية. وفي البروتوكول العتباتي لتلك الفترة تدخل أيضا إهداءات ونصوص أخرى يحرص الكتاب على ترتيبها وتراتبيتها كالضريبة ووثيقة خلو النص من الأخطاء المطبعية والتزكيات التي، كما أسلفنا، تفرضها السلطة والكنيسة لمراقبة الكتب دينيا وإيديولوجيا. لكن ثيربانطيس أضاف إليها استهلالين مهمين افتتح بكل منهما جزأي الكيخوطي، يخاطب فيهما قارئه خطابا مباشرا لا يخلو هو أيضا من التهكم والسخرية على صيغ كتابة الاستهلالات نفسها.

2- الاستهلال

الاستهلال من أهم العناصر الوظيفية في كل النصوص المشكلة لعتبات الكيخوطي. وهو نصان: استهلال الجزء الأول واستهلال الجزء الثاني. هذان النصان يمثلان مقدمة مباشرة للمؤلف ويحملان في طياتهما مفاتيح لقراءة كثير من رموز الحكاية.

لقد كانت للاستهلال، والتقديمات عامة، صيغ تجعله، وإن كان يقدم نصا أدبيا تخييليا، يتسم بالجدية والواقعية والمعقولية ويتخذ لغة تقريرية ونقدية تحليلية. إلا أننا نلاحظ أن ثيربانطيس تعسف على هذه الجدية المفترضة في الخطاب التقديمي، وأدخل في استهلالات الكيخوطي حوارا وحكيا هما في الواقع من خاصيات النص التخييلي. وبذلك عوض أن تقدم نصوصه الاستهلالية النص للقارئ تدخل فيه كمقاطع تستدعي روئ قرائية قد لا نحتاج إليها لقراءة الحكاية في مجموعها.

يثير استهلال الجزء الأول ثلاث ملاحظات أساسية، وهي :

1- اعتراف خادع وتواضع ماكر من الكاتب بأنه عقيم وأن قريحته **"فاسدة التهذيب"**[28]، ثم نقد ذاتي بقدر ما يحط من قيمة الأحداث المحكية في الكتاب، يسعى إلى تبجيل هذه الأخيرة والرفع من درجة المؤلف ككل.

2- التدبر والتفكير العميق الذي تستدعيه كتابة هذا النوع من الخطاب ؛ وهي مهمة يجدها ثيربانطيس صعبة وشاقة ليست لديه الاستطاعة لها. لذلك يلجأ لصديق (خيالي بالطبع) لمساعدته عليها.

3- أهم الأفكار التي يحملها الاستهلال ليست من إنتاج الكاتب نفسه بل من وحي صديق له يعترف الكاتب بامتنانه له لأنه أنقذه من ورطة إعداد تقديم لكتابه.

نجد في هذا كله تهكما على الطريقة التي كانت تكتب بها التقديمات وعلى الأهمية المبالغ فيها التي كانت تعطى لها. فثيربانطيس يريد أن يبين بأن الخطاب المقدماتي أفرغ من محتواه ووظيفته لكونه يريد أن يستمد قوته الدلالية والإقناعية بإدخال أقوال بعض الأسماء التي تعتبر مراجع في بعض الميادين قصد إعطاء قوة للكلام وإظهار تافه للمعرفة. لذلك يقول له صديقه عندما يشتكي من كونه لا يعرف اللاتينية، ولا يمكنه أن يستشهد بأسماء معروفة كما يفعل الآخرون :

> **"أما عن أول شيء يضايقك، وهو ما يتصل بالأناشيد والأهاجي والمدائح التي تنقص استهلال الكتاب، فالعلاج عندي أن تبدل شيئا من المجهود في نظمها بنفسك ثم تنسبها إلى ما تشاء من أسماء، وما عليك إذا نسبتها إلى النجاشي إمبراطور الحبشة أو امبراطور طرابوزن، فقد شاع عنهما أنهما شاعران فحلان؛ فحتى لو لم يكونا كذلك ورأيت بعض المتحذلقين و"العلماء المدققين" يعضون ذيلك لمثل هذا القول، فلا تحفل بهم مقدار مرابطين، إذ لو انكشف كذبك، لن تقطع اليد التي كتبته.**
>
> **أما عن ذكر الكتب والمؤلفين في الهامش ممن نقلت عنهم الكلمات والأقوال التي وضعتها في تاريخك هذا، فما عليك إلا أن تتصرف بحيث ترد بعض الجمل اللاتينية في موضعها المناسب من محفوظك أو مما لا يكلفك البحث عنه جهدا كبيرا."**[29]

ولعل في هذا نقدا لاذعا من الكاتب لمعاصره الشاعر الإسباني المشهور لوبي دي بيغا الذي كان يستهل كتبه بهذا النوع من التقديمات، والذي كانت علاقته مع ثيربانطيس دائما متوترة إذ لم يرتح قط أي منهما للآخر.

ثيربانطيس يسخر، إذن، ويخلق مسافة نقدية بينه وبين هذا النوع من المقدمات التي كانت سائدة في عصره.

هذا الاستهلال محاكاة ساخرة لتلك النماذج التي كانت تستعمل مقاطع وحكما من اللغات الكلاسيكية (اللاتينية والإغريقية)، وغالبا ما تكون مختلقة ومفتعلة تختلط فيها الأساطير والأفكار الفلسفية مع الخرافات والحكايات العجيبة، قصد التباهي بالعلم الغزير والمعرفة الكبيرة.

لقد كان ثيربانطيس جريئا لأنه حمل قناعاته إلى التطبيق واستهل مؤلفه بتقديم فريد وغير مألوف. فهو كتب استهلالا، كما تفعل كتب الفروسية والحكايات الرعوية والخيالية، لكنه استهلال مجدد يضرب بمميزات الاستهلال المسكوكة عرض الحائط ويسمه بخاصيات حداثية ؛ كما أنه ألف كتاب فروسية لكنه واقعي معاكس وناقد لمن سبقوه.

من الصعب تحليل استهلال الجزء الأول تداوليا. فمن المفروض أنه للكاتب، أي أنه من إنتاج متكلم ينتمي إلى عالم واقعي خارج عالم الخيال. لكن، بما أن كاتب هذا الاستهلال اتخذ هيئة سارد فهو شخصية تنتمي إلى عالم خيالي، وبالتالي تجعل خطابها أيضا إنتاجا خياليا. الصديق المحاور شاهد من داخل الحكاية هو الذي يتلفظ بأهم ما يحمله الاستهلال ؛ وبذلك يقول ثيربانطيس بأن لا أهمية للاستهلال لأنه قد يكون لمجرد كاتب خيالي. كما أن حكاية بأكملها يمكن أن تكون كذلك، وهو ما يفعله هو بنفسه بجعله حكاية الكيخوطي كلها منسوبة لشخصية خيالية أخرى هي سيدي أحمد ابن الأيلي أو الباذنجاني. ثيربانطيس إذن لا يريد أن يكون أبا شرعيا مباشرا لا للاستهلال ولا لنص الحكاية نفسه.

أهم وظيفة تقديمية لهذا الاستهلال هو أنه يحمل تصريحا واضحا للغاية التي من أجلها كتب المؤلف وبذلك يمنح للقراء مفتاحا تأويليا لا ينبغي إغفاله(30). هذه الغاية تأتي على لسان الصديق حين يقول :

> **"وإن لم يخطئ ظني فإني أعتقد أن كتابك هذا ليس في حاجة مطلقا إلى شيء من هذه الأشياء التي تقول إنها تنقصه، لأنه من أوله إلى آخره ليس إلا هجاء لكتب الفروسية."(31)**

ويكرره الكاتب المزعوم، بتأكيد أكثر، في المقطع الأخير الذي يختم به بصفة نهائية حكاية النبيل

البارع "ضون كيخوطي لامانتشا".

"أما أنا فسأكون راضيا لأني لم أقصد إلى غاية ولم يكن لي من رغبة غير أن أبث في رفاقي الفزع الحق من الأكاذيب والترهات الجنونية التي تحفل بها كتب الفروسية".(32)

وبهذا تكون البنية الموضوعاتية لعتبات ومحتوى الكيخوطي دائرية ومغلقة، لكونها تكرر وتؤكد ما سبق تقديمه في الاستهلال. وبهذا أيضا يدخل الاستهلال ثيماتيا في صميم نص الحكاية ويترك العتبة، شأنه شأن العنوان، ليتداخل مع باقي مكونات النص الداخلية.

لقد أثارت هذه التصريحات التي يقدمها ثيربانطيس حول علاقة مؤلفه بكتب الفروسية جدلا واسعا بين أهم الدارسين الذين اهتموا بالكيخوطي. فبالنسبة **لمينيندس إيبلايو** تصريحات الكاتب هاته ما هي إلا طريقة لتقديم الحكاية ؛ وبالنسبة **لمينيديس بيدال** ثيربانطيس لم يحسن فقط كتب الفروسية ويطورها بل جعل من الكيخوطي أروع وأكمل كتب الفروسية ؛ بينما يرى الفيلسوف **أورتيكا إي كاسيط** بأنه يجب تأويل مؤلف الكيخوطي على ضوء نوايا الكاتب هذه، وأن في تلك التصريحات تكمن الثورة التي أحدثت في الرواية المعاصرة.(33)

من جهة أخرى، يؤول **لاثارو كاريتير** تصريح ثيربانطيس بأنه كتب الكيخوطي استهزاء بكل قصص الفُرسان، تأويلا واسعا، ويرى فيه مقابلة للحكاية الواقعية مع أصناف جنسية سائدة في تلك الفترة لا تتلخص فقط في الروايات الرعوية والشطارية والعاطفية وحكايات الفرسان، بل أيضا تشمل كل الآداب الفلكلورية والشعبية وغيرها. لكن دارسين آخرين لثيربانطيس دحضوا هذه الفكرة واعتبروا أن تصريحات الكاتب المباشرة، في الاستهلالات وداخل النص، يجب أن تفهم في معناها الأول والمباشر لأن فهمها كذلك سيمكننا من إدراك الأبعاد الأدبية للمؤلف.

كلا النظريتين يكمل بعضهما البعض، في نظرنا، إذا اعتبرنا أن الرواية العصرية انطلقت من مناهضة كتب الفروسية، وكانت رد فعل أمام حبكاتها العجائبية. وقد اعتمدت، في نصوصها الأولى، على نظام سيميائي سمته الأساسية هي الواقعية . إن مؤلف ثيربانطيس أحدث ثورة روائية ارتكزت بالأساس على إخضاع روايات الفروسية، نظريا وتطبيقيا، لنقد تهكمي وساخر. وبذلك أسس لنوع جديد من الرواية يؤطره منطق شبيه بمنطق العالم الواقعي. لقد هداه حسه الأدبي إلى أن الحكايات العجيبة التي لا يمكن تصديقها والبعيدة جدا عن الواقع، كما تحكيها كتب الفروسية، لم تعد تروق قارئ عصره، فجعل كتابه يسخر منها وفي الوقت ذاته يقترح بديلا لها يستمد مصداقيته من الواقع. إن مبتغاه واضح كما يقول على لسان صديقه في الاستهلال :

> **"تتطلع ببصرك إلى تحطيم هذه الآلة الفاسدة المؤلفة من كتب الفروسية، مما يعافه بعض الناس ويثني عليه أكثرهم. فإن وفقت لمرادك، لم تكن قد نلت قليلا."(34)**

مثل هذه الأفكار نجدها أيضا في المقاطع التي يكون موضوعها حول الأدب والكتب الأدبية داخل نص المؤلف، ونجد أن السارد يجعلها دائما على لسان شخصيات ذات وزن يكون كلامها دائما قابلا للتصديق مثل "القسيس" أو رجل القانون الطليطلي.

استهلال الجزء الثاني له وظيفة محددة ومركزة، لأنه جواب عن نظيره الذي افتتح به صاحب الكيخوطي المزيف كتابه الذي يزعم فيه أنه تتمة لكتاب ثيربانطيس. فثيربانطيس، بتهكمه وهزله المعهودين، يوجه شتما ونقدا لاذعا لهذا المؤلف المجهول الذي اتخذ اسما مستعارا هو Avellaneda. لقد مرر ثيربانطيس سخريته، كما فعل في استهلال الجزء الأول، عن طريق حكايتين يرويهما للقارئ ويطلب من هذا الأخير أن يبلغهما إلى "**مؤلف ضون كيخوطي الثاني**"(35) : قصة الأحمق الذي ينفخ الكلاب، وقصة الآخر الذي كان يسقط الأحجار الثقيلة عليها. إنها استعارات عنيفة يرمز عبرها ثيربانطيس إلى خواء وعدم جدوى ما كتبه أبيبانيدا. فحكايته فارغة كالهواء وثقيلة مثل تلك الأحجار التي يرمي بها ذلك الأحمق على الكلاب. أبيبانيدا أحمق وكتابه ثقيل وقراؤه كلاب لانعدام الدوق لديهم.

يختم ثيربانطيس استهلال الجزء الثاني بإشارة مهمة إلى قارئه يؤكد له فيها أصالة هذه التتمة في مقابل تلك المزيفة. يقول :

> **"ولن أطيل عليك أيها القارئ العزيز. وإنما أنبهك إلى أن هذا القسم الثاني من "ضون كيخوطه" الذي أقدمه إليك الآن، قد فصل على نموذج القسم الأول نفسه ومن نفس قماشه. وفيه أقدم إليك ضون كيخوطه في تلاوة مغامراته وحتى وفاته ودفنه، كي لا يخطر ببال أحد أن ينسب إليه أفعالا جديدة."(36)**

هكذا يستعيد ثيربانطيس ليس فقط الملكية الفكرية لكيخوطي 1605 بل أيضا تقنياته وحبكاته السردية ويستمر في محاكاته الساخرة من كتب الفروسية حتى نهاية حياة فارسه البطل.

خاتمة

نخلص إذن إلى أن الخطاب العتباتي للكيخوطي غني، كثيف ويحدد التنبؤات والتكهنات التي يضعها القارئ ليتصور العالم الخيالي التي سيدخله إليه فعل قراءة المؤلف. هذا العالم، الذي وضعت العناوين والاستهلالات والمقدمات معالمه الأولى، هو كيان واقعي ناتج عن إعادة بناء ساخرة من العالم العجائبي لكتب الفروسية. ويكمن كنه المحاكاة الساخرة لعوالم هذه الكتب في كون بطل

ثيربانطيس يعتقد جازما أنه يعيش عالم الفرسان أماديس الغالي أو بالميرين دي اوليفا.

لقد توفق ثيربانطيس، في نظرنا، في نصوص العتبات نفسها وقبل الدخول في سرد أحداث الحكاية، في أن يثير انتباه قارئه إلى أنه أمام مؤلف غرضه إعطاء معنى واقعي لحكايات الفروسية الخيالية. كما أنه أسس لفكرة جنس جديد يتميز ببنية سردية وخيالية خاصة تغري العتبات باكتشافها وبقراءة الحكاية في جزئياتها.

هوامش :

1- لن نناقش هنا مفهوم العتبة من الناحية النظرية. يمكن العودة إلى Genette G., Seuils, Paris, Seuil, 1972 وهو المرجع الأساسي في هذا الموضوع. كما أن هناك تلخيصا لأهم أفكاره في : السعدية الشادلي، **مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي**، البيضاء، منشورات كلية الآداب عين الشق، 1998، ص. 13-45.

2- ميغيل دي ثيربانطيس، ضون كيخوطه، بيروت، دار المدى للثقافة والنشر، 1978 (ترجمة عبد الرحمان بدوي)، ج I، ص. 26. نعتمد في هذا العرض على هذه الترجمة، وسنكتفي بذكر الكتاب والجزء والصفحة.

3- ضون كيخوطه، ج 1، ص. 26.

4- يمكن أن نقارن الصيغة التركيبية لعنوان الكيخوطي مع عناوين كتب الفروسية المتداولة قبله:

- الفارس الفاضل أماديس دي كاولا El Virtuoso Cavallero Amadis de Gaula
- الفارس المشهور بالميرين دي أوليفا El Famoso Cavallero Palmerin de Oliva

5- Sebastian de Covarrubias, El Tesoro de Lengu Castellana o Española.

6- Angel Rosenblat, La lengua del Quijote, Madrid, Gredos, 1978.

7- منظور، لسان العرب، ج 4، بيروت، دار صادر، ص. 534.

8- نفسه، ص. 536.

9- Rafael Lapesa, Historia de la Lengua Espanola, Madrid, Gredos, 1962, p. 133.

10- نفسه ، ص. 153.

11- حياة لثريو دي تورميس، مدريد، منشورات المعهد الإسباني العربي للثقافة، 1979، (ترجمة عبد الرحمان بدوي)، ص. 71-74.

12- ميغيل دي ثيربانطيس، الشريف العبقري ضون كيخوطي دي لامانتشا الشهير عند العرب ب دون كيشوط، (ترجمة سليمان العطار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002).

13- ضون كيخوطه، ج 1 ، ص. 52.

14- نفسه، ج 1، ص. 190.

15- نفسه، ج 2، ص. 208.

16- نفسه، ج 2، ص.207-208.

17- Angel Rosenblat, op.cit, p 170

18- نفسه، ص. 168.

19- ضون كيخوطه، ج 1، ص 63.

20- نفسه، ج 2، ص 634.

21- نفسه، ج 1، ص 37.

22- انظر المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، بيروت، مكتبة لبنان، 1963، مادتي : "نجا" و"نشأ".

23- Vicente Garcia de Diego, Grammatica Historica Espanola, Madrid, Gredos, 1951, p. 141.

24- دون كيخوته، ج 1، ص 95.

25- نفسه، ج 2، ص 191.

26- نفسه، ج 2، ص 364.

27- نفسه، ج 2، ص 346.

28- نفسه، ج 1، ص. 25.

29- نفسه، ج 1، ص 27.

30- وهذه هي الوظيفة الأساسية للاستهلالات، انظر Genette, op. cit, p 115 y 205

31- ضون كيخوطه، ج 1، ص. 30.

32- نفسه، ج 2، ص. 641.

33- انظر Jos Mara Paz Gago, Semiotica del Quijote, Amsterdam, Atlanta, 1995, p.82

34- ضون كيخوطه، ج 1، ص. 30.

35- نفسه، ج 2، ص. 173.

36- نفسه، ج 2، ص. 176.

أفوقاي الحَجَري مؤلِف ضون كيخوطي

إسماعيل العثماني

تقدم هذه الورقة رؤوس أقلام قراءة ثقافية – مقارنة في بعض المعطيات التي أثارت انتباهنا خلال قراءة جديدة لرواية ميغيل ذي ثيربانطيس **ضون كيخوطي دي لامانتشا** (1615/1605). المعطيات هي عبارة عن علامات وإشارات نصية وميتانصية لها علاقة بحدث تاريخي بارز نتج عن التقلبات السياسية والاجتماعية الجذرية التي عرفتها إسبانيا إبان حملة "الاسترداد" (المنتهية في 1492) وما تلاها من محن متواصلة بالنسبة للإسبان المسلمين، المعروفين بالموريسكيين.

في 19/18 مارس من سنة 1588، كان بعض العمال الموريسكيين يهدمون صومعة قديمة بغرناطة بأمْر من السلطات الكنسيّة التي أرادت أن تبنيَ مكانها كاتدرائية. وخلال ذلك، عثروا على صندوق حديدي عليه أثر القِدم، ولما فتحوه عثروا بداخله على عظام بشرية ورقّ وصورة للعذراء. كان الرق مكتوباً بالعربية والقشتالية واللاتينية ويدل نصه على أن تلك العظام لشهيد مسيحي يدعى القديس ثيثيليُو الذي، يضيف الرق، حل بغرناطة صحبة القديس سانطياغو بعد أن طلبت منه العذراء مريم اللجوء إليها لإخفاء بعض الكتب.

وإثر شيوع الخبر الذي نزل كالصاعقة وشوش على الحياة السياسية والاجتماعية في إسبانيا، حيث انقسمت خاصة الناس وعامتهم إلى فريقين : فريق يعتبر الاكتشاف معجزة ويتبرك بالمكان ويتيمن بالحدث، وفريق يرى في الصندوق خدعة خطيرة تقف من ورائها عقول تريد أن تهز الثوابت المسيحية. على المستوى الرسمي، أخبر كبير أساقفة غرناطة الملك فيليبي الثاني والبابا، ودعا

إلى عقد قمة كنسية طارئة لمناقشة الموضوع. كما بادر بتكليف ثلة من المترجمين لترجمة المعاني العربية إلى القشتالية، كخطوة حاسمة نحو الحكم عليه بالأصالة أو الزيف. وبعد استشارته للمستعرب لويس فاخارضو، أسند كبير أساقفة غرناطة مهمة الترجمة للموريسكييْن ميغيل ذي لونا وألونصو ذِيل كَستيّو العامليْن ببلاط فيليبي الثاني، مدعومين من طرف المترجم الراهب فرنثسكو لوبيث تاماريثْ. إلا أن المصادر المتداولة تغفل ذكر مترجم آخر، كان له دور بارز ليس في ترجمة "الكتب الرصاصية" فحسب، بل حتى في كتابة ضون كيخوطي الذائعة الصيت.

وفي أثناء ذلك، كان الجدل يحتدّ تارة ويتلطف أخرى في أوساط رجالات السياسة والثقافة والدين حول أصالة الاكتشاف إلى أن تم اكتشاف كتب جديدة مرتبطة بالاكتشاف الأول. لقد جرت حفريات ما بين 1594 و1599 وظهر ما مجموعه 22 كتاباً على شكل صفائح رصاصية دائرية الشكل في جبل بَلبَرئيصو بغرناطة، المعروف أيضاً بصاكْرومُونطي (الجبل المقدس). هذه الصفائح، المعروفة لاحقاً بـ"الكتب الرصاصية" ، كانت مخطوطة بحروف عربية قديمة غير منقطة ولا مشكولة وتؤكد من حيث الفحوى ما جاء في رق 1588.

وتوخياً للتركيز، نذكر أن العمل برمّته، كما سيتبين تدريجياً، كان عملية مُدبَّرة من طرف نخبة من الموريسكيين الذين دفعهم اليأس والتوجس أمام طردهم من بلادهم إلى إيهام السلطات، خاصة منها الكنسية، بأن العرب ليسوا شعباً دخيلا على شبه الجزيرة الإيبيرية ارتبط وجوده بالفتوحات الإسلامية، بل شعب إيبيري أصيل عمّر تلك الأرض منذ عهود المسيحية الأولى التي أسهم في إرسائها بإسبانيا، كما تدل على ذلك الرقوق المعثور عليها في غرناطة. الخطة وُضعت لإثبات حق المواطنة الإسبانية ضد خطة المتابعة والطرد التي كانت تتربص بهم باعتبارهم أجانب. العملية تمت بدهاء وإحكام كبيرين حتى أنها أقنعت بعض المسؤولين الكبار في الكنيسة بصحتها، فيما وقف لها كثير من رجال الكنيسة والدولة والفكر بالمرصاد نظراً للانعكاسات الخطيرة التي كانت ستترتب على كون العرب والعربية (وليس بالضرورة المسلمين والإسلام) جزء لا يتجزأ من إسبانيا وحقهم في الهوية الإسبانية لا غبار عليه. أما ثيربانطيس فلم يكتف باعتبار الأمر كذبة والموريسكيين زمرة من الكذابين والخداعين بالفطرة، بل وظف هذا الحدث والعنصر الموريسكي تعميماً بشكل عميق وواسع عند كتابة روايته المشهورة.

وفي هذا المستوى من العرض، نقدّم اسم أحمد بن قاسم الحجري الأندلسي، المعروف بأفوقاي والملقب بالإسبانية بـ"بيخارانو"، نسبة إلى بلدة "بيخار". إنه آخر موريسكي يكتب بالعربية، وصاحب كتاب **ناصر الدين على القوم الكافرين**. لا نعرف تاريخ ازدياده (1570؟) ووفاته (1645؟) بشكل مضبوط، ولكننا نعرف، وهو الأهمّ في هذا المقام، أنه عاش بغرناطة، وشارك في عملية ترجمة "الكتب الرصاصية" المذكورة أعلاه، ورحل إلى المغرب قبل قرار فيليبي الثاني بطرد الموريسكيين نهائياً عام 1609. هذا ما يجده القارئ مفصلا في كتاب **ناصر الدين على القوم الكافرين**،

الذي يعد سيرة ذاتية جزئية نفيسة وشهادة تاريخية لا غنى عنها بخصوص أحوال الموريسكيين بإسبانيا وأمور أخرى تهم العلاقة بين المسلمين والمسيحيين في أوروبا. ولكن ما هي يا ترى علاقة خطة الموريسكيين بغرناطة والمترجم أحمد أفوقاي الحجري بيخارانو بثيربانطيس وروايته **ضون كيخوطي ذي لامانطشا ؟**

في الفصل التاسع من الجزء الأول من **ضون كيخوطي** نقرأ :

"كنت ذات يوم في قناة طليطلة وجاء فتى ليبيع دفاتر وأوراقا قديمة لتاجر حرير. وبما أنني أهوى القراءة، بما في ذلك الأوراق الممزقة المرمية في الشوارع، دفعني هذا الميول الطبيعي فأخذت أحد الدفاتر التي يعرضها الفتى للبيع ورأيت بأن حروفه كانت عربية. وبما أنني كنت أعرف بأنها عربية، ولكنني لا أستطيع قراءتها، ذهبت أبحث عن موريسكي أعجميّ ليقرأها. ولم أجد صعوبة في العثور على مثل هذا المترجم. (...). في كل الأحوال، حالفني الحظ فعثرت عليه، ولما عبرت له عن رغبتي ووضعت الكتاب بين يديه فتحه وما إن قرأ قليلا حتى راح يضحك. سألته ممّ يضحك (...) فقال، دون أن يتوقف عن الضحك :

– مكتوب (...) : "إن ذولثنيئا ذيل طوبوصو ... المشار إليها كثيراً ما تظهر في القصة... كانت تملك أفضل يد لتمليح الخنازير بين جميع نساء لامانتشا".

وحين سمعته يقول "ذولثنيئا ذيل طوبوصو"، اندهشت وذهِلت لأنني تصورت في الحين أن ذلك الدفتر يحتوي على قصة ضون كيخوطي. وبهذا التصور في ذهني عجلتُ به لكي يقرأ البداية. فعل ذلك ثم قلب العربية إلى القشتالية بشكل فوري وقال إنها تقول : "قصة ضون كيخوطي دي لامانتشا من تأليف سيدي أحمد ابن النغلي، المؤرخ العربي". احتجت لحصافة كثيرة لإخفاء السعادة التي تلقيتها عندما وقع عنوان الكتاب على مسامعي (...). انفردت بالموريسكي جهة رواق الكنيسة الكبيرة ورجوته أن ينقل من تلك الدفاتر كل ما يتعلق بضون كيخوطي إلى اللغة القشتالية، دون أن يحذف أو يضيف أي شيء، مقابل أي مبلغ يطلبه. رضي بربعين من الزبيب ومكيالين من القمح، ووعد بترجمتها بجدة ووفاء وفي وقت قصير. ولكن، سعياً مني لتسهيل الصفقة وعدم السماح لهذا الاكتشاف الرائع للانفلات من يدي، حملته إلى بيتي وهناك قام في أكثر من شهر ونصف بقليل بترجمتها ترجمة كاملة وبالطريقة التي نرويها هاهنا.

على ضوء المعطيات الأولية المتوفرة لدينا من داخل الرواية وخارجها، يبدو أن ثيربانطيس سعى إلى أن تكون روايته، التي هي باروديا شاملة، كذلك محاكاة ساخرة لهذا العمل الذي قام به نخبة من الموريسكين لإثبات هويتهم الإسبانية. ولكن لن نستعرض في هذه الورقة تفاصيل مشروع لم ننته منه بعد، بل سوف نكتفي بعرض أوجه الشبَه بين هيكل "الخدعة" الموريسكية وهيكل رواية ثيربانطيس التي يتأسس عليها بحثنا؛ أوجه شبَه استرعت انتباهنا وقادتنا إلى افتراض أن يكون ثيربانطيس اتخذ من "الخدعة" فرصة للمحاكاة الساخرة (الباروديا) للثأر من "زيف" شخصية

الموريسكيين وكل ما يصدر عنهم، مُسهماً بذلك في خطاب النيل من هؤلاء الإسبان المسلمين لصالح الإسبان المسيحيين في سياق حرْب ضروس شنتها الكنيسة والسلطات ضد غير المسيحيين من الإسبان تمهيداً لطردهم نهائيا في 1609. ويتمحور طرحنا حول ثلاثة عناصر أساسية : (كتابة التاريخ، اللغة العربية، الحقيقة.

لقد سعى الموريسكيون من خلال محاولتهم اليائسة للاحتفاظ بمواطَنتهم الإسبانية إلى (إعادة) كتابة التاريخ باللغة العربية وتقديمه كحقيقة ثابتة من تاريخ إسبانيا. وكتب ثيربانطيس بأن روايته هي تأريخ لمغامرات حقيقية لأحد الفرسان وضعه بحرف الضاد مؤرخ عربي. ثم يضيف : "وإذا كان هناك من مأخذ على حقيقة القصة فلا يمكن أن يكون غير أن مؤلفها عربي، لأن من مميزات تلك الأمة أنهم كذابون" (فصل 9). ورواية الفارس هذه مخطوط (يذكرنا بالرق الموريسكي) وجده السارد بالمصادفة (شأنه في ذلك شأن الرق) وهرول ليجد مترجماً كيفما كان وبأي ثمن كان (تماما كما فعلت الجهات الرسمية مع الرق) وعُهد بترجمته إلى موريسكي (كما كان الحال مع الرق).

ولما كان الرقّ مجهول المؤلف في حين تنسبه الشكوك للموريسكيين، ارتأى ثيربانطيس أن ينسب مخطوطه إلى أحد المنتسبين إلى تلك الطبقة : سيدي أحمد بن النغل (أو النغلي). نذكر هنا أن النغل هو ابن النسب المغمور أو الدم الفاسد، وهو ما ينطبق على الموريسكيين الذين كان يعتبرهم المسيحيون القدامى أبناء دم فاسد. وهذه القراءة التي نقترحها للاسم العربي الذي وضعه ثيربانطيس لمؤلف روايته يبدو لنا، في إطار السياق العام الذي توخينا رسمه إلى الآن، أكثر منطقية من "سيدي حامد بن الأيلي" أو "سيدي حامد بن أنجيلين" أو "سيدي حامد بن علي" أو "السيد حمادة" ؛ وهي القراءات الأكثر تداولا بين القراء والمترجمين العرب للاسم الذي نسب إليه ثيربانطيس روايته.

وبما أن أفوقاي الحجري كان معنياً بالرق وشارك في الترجمة (كما جاء في كتابه المذكور) وكان موريسكياً (أي ابن الدم الفاسد) ومعروفاً في غرناطة ببيخارانو (مع الذكر أن ثيربانطيس أهدى روايته إلى دوق بيخار بدون تبرير واضح)، فلا مانع من الافتراض أن ثيربانطيس اختاره ليكون هو المؤلف العربي لروايته، لا لتشريفه بل للضحك على مصير بني دينه. أفوقاي الحجري كان يسمى أحمد فأضاف إليها ثيربانطيس "سيدي" للتوقير (الشكلي) ثم ابن النغل، تأكيداً على انتمائه إلى طبقة من "أهل الزور والكذب" منبوذة من طرف السلطات والكنيسة والنبلاء والوصوليين من المتنبلين أمثال ثيربانطيس.

هذه مجرد رؤوس أقلام، لأن هناك إشارات وتفاصيل أخرى في الجزأين معاً من رواية ضون كيخوطي ذي لامانتشا تؤكد جدوى هذه المقاربة التي نتبناها في محاولة لتفسير سبب وأشكال حضور العنصر العربي والمسلم، والدور الذي أسنده ثيربانطيس للموريسكيين ولأفوقاي الحجري. وعند اكتمال بحثنا بعد حين، نأمل أن نكون قد أضفنا شيئاً جديداً إلى الدراسات المعنية بثيربانطيس وروائعه التي لا زالت تصارع طواحين التأويل والنقد.

"شخص المؤلف الوهمي سيدي حامد وتعدد مصادر الحكي في ضون كيخوطي"

سعيد بنعبد الواحد

من أهم الرموز العربية الإسلامية التي يوظفها ثيربانطيس بذكاء في رواية ضون كيخوطي شخصية سيدي حامد بن علي أو المؤلف الوهمي لحكاية الفارس الجوال ضون كيخوطي دي لامانتشا. وتلعب هذه الشخصية دورا أدبيا وجماليا خاصا داخل النص في إطار البحث عن تعدد الأصوات والإقرار بنسبية حقيقة المحكي كوجه متميز لبوادر الحداثة الروائية عند الكاتب الإسباني.

1. تعدد مصادر الحكاية في ضون كيخوطي

من أهم مظاهر الحداثة الأدبية في ضون كيخوطي هناك التعدد النوعي للغات والأصوات السردية داخل النص. ويمكن أن نميز ثلاثة مستويات كبرى :

* الكاتب الحقيقي : إنه ثيربانطيس ككاتب حقيقي ذي كيان تاريخي عاش بين سنتي 1547 و1616. يقع خارج النص ويتوجه لقارئ حقيقي يقع خارج النص أيضا، وقد يكون من معاصريه أو من حقب أخرى.

* الراوي المؤطر الناشر : إنه شخصية ساردة تقوم بدور الوساطة بين ما يعلمه الكاتب الحقيقي والساردون الوهميون الذين صنعهم ثيربانطيس داخل المنظومة النصية. إنه يؤطر كلام ومعرفة الرواة أو الكتاب الآخرين داخل النص لأنهم لا يتحدثون إلا بإذنه وكما يرغب هو في توظيف

كلامهم. إن دوره الروائي كناشر يتجلى في إطلاعه على الوثائق والمخطوطات التي تشكل مصدر الحكاية الرئيسية داخل النص، أي مغامرات الفارس الجوال ضون كيخوطي. يقوم بجمعها وترجمتها وعرضها على القارئ.

* المؤلفون الخياليون : يبتكر ثيربانطيس مجموعة من المؤلفين الوهميين داخل نسيج حكاية **ضون كيخوطي :**

1. مؤلف الفصول الثمانية الأولى : إنه مؤلف مجهول لا علاقة له بما جاء في ما كتبه المؤرخ العربي سيدي حامد بن علي.

2. سيدي حامد بن علي : مؤلف الحكاية الرسمية والمدون الرسمي لمغامرات الفارس الجوال ضون كيخوطي دي لامانتشا ابتداء من الفصل التاسع وما كتبه أو من المفروض أنه يكون قد كتبه اقتداء بتقاليد وأعراف الرواية الفروسية، وذلك دون الإشارة صراحة إلى سيدي حامد بن علي : "إيه أيها العالم، كائنا من كنت، والذي سيكون من نصيبك أن تكتب أحداث هذه القصة الفريدة، أرجوك ألا تنسى عزيزي روثينانت، رفيقي الأبدي في جميع الطرق والدروب" (1، 2، 55).

3. المترجم : إنه الموريسكي العربي الذي يقوم بطلب من الراوي المؤطر الناشر بترجمة ما كتبه سيدي حامد بن علي بالعربية إلى الإسبانية، لكن يجب أن نشير إلى أن الراوي المؤطر الناشر يشير إلى نفسه أحيانا كمترجم للنص العربي، مضيفا بذلك لنفسه مهمتين جديدتين : الترجمة والتحقيق. بل إن بعض التعاليق لا تُنسب إلى المؤرخ العربي بل إلى المترجم.

4. حوليات لامانتشا : وهي إشارة لوجود مصدر رسمي ومؤسساتي مكتوب تناول حكاية الفارس الجوال ضون كيخوطي. يقول الراوي المؤطر : "**إن أول مغامرة وقعت له كانت واقعة مضيق لابيث، ويقول آخرون إنها مغامرة طواحين الهواء لكن ما استطعت تحققه في هذه الحال ووجدته مكتوبا في حوليات المانتشا هو أنه سار اليوم بطوله**" (1، 2، 55).

5. أكاديميو أرغماسيا : مسؤولون عن مجموعة من القصائد المديحية والتأبينية في حق الفارس الجوال ضون كيخوطي دي لامانتشا (الفصل الأخير من الجزء الأول).

6. مصادر أخرى شفهية ومكتوبة يطلعنا عليها الراوي في الفصل الأخير من الجزء الأول حيث يذكر أنه عثر بالصدفة على مخطوطات تضم قصائد مدح في ضون كيخوطي وعاداته ينسبها إلى أكاديميين من أرغاماسيا كما يلمح بوجود مصادر شفهية تتحدث عن سفرة ثالثة لضون كيخوطي.

وفي إشارة ذكية إلى تعدد رواة ومصادر الحكي في روايته يطالعنا ثيربانطيس في الاستهلال

قائلا: "وأنا، حتى ولو بدوت أبا، فإنني لست أكثر من زوج لأم ضون كيخوطي"(1). ثم يعلق الراوي على هذا الأمر مؤكدا ما يلي : **"وكما قلنا رأى مؤلفو هذه القصة الحقيقية تماما أنه لابد كان يدعى دون شك كيخادا وليس كسادا كما أراد آخرون"** (ص. 51). ولإبراز ارتباط ومصداقية ما سيقدمه للقارئ من أحداث، يلجأ الراوي الأول إلى تقنية البياض السردي أو التوقيف التام للأحداث عند بداية معركة ضون كيخوطي ضد البشكنسي في نهاية الفصل التاسع من الجزء الأول، مشيرا إلى أنه استنفذ كل ما لديه من معلومات ووثائق تتعلق بهذه القصة : **"لكن المزعج في هذا كله هو أن مؤلف هذه المعركة قد تركها معلقة عند هذه النقطة والحد، معتذرا لأنه لم يعثر على مزيد من الكتابة أكثر مما رواه من مآثر ضون كيخوت هذه، صحيح أن المؤلف الثاني لهذا العمل لم يبغ أن يصدق أن مثل هذه القصة الغريبة قد أسلمت لقوانين النسيان، ولا أن فضول عباقرة لامانتشا قليل بحيث لا يملكون في خزائنهم أو مكاتبهم بعض الأوراق المتعلقة بهذا الفارس الشهير. ولهذا، وانطلاقا من هذا التصور، لم يقنط من العثور على نهاية هذه القصة الممتعة التي، وبفضل من السماء، عثر عليها بالشكل الذي ستروى به في القسم الثاني."** (1، 8، 99).

2. من هو سيدي حامد بن علي ؟

يقدم الراوي المؤطر شخصية سيدي حامد بن علي في الفصل التاسع من الجزء الأول، كمؤلف للمخطوط أو الدفتر العربي الذي يضم مغامرات الفارس الجوال ضون كيخوطي. يقوم الراوي المؤطر بترجمة ما جاء في المخطوط إلى اللغة الإسبانية عن طريق مترجم موريسكي، ثم يقوم بنشر ما ترجمه موهما القارئ أنه حافظ على أصالة النص الأصلي بمتنه وهوامشه. يتصرف المؤلف الأول إذن بوصفه ناشرا ومحققا.

وحسب السياق أحيانا، والترجمات أحيانا أخرى، يتخذ اسم هذه الشخصية المحورية في النص أشكالا مختلفة : سيدي حامد بن علي، سيدي حامد الأيلي، أو سيدي حامد الباذنجان. ثم يصف الراوي بمجموعة من النعوت على نحو المؤرخ العربي، الفيلسوف المحمدي (2، 53، 974).

يقدم الراوي المؤطر سيدي حامد بن علي كمؤلف عربي من المانتشا وكمؤرخ موثوق به يسرد الأحداث بدقائقها وتفاصيلها : **"وبما أن سيدي حامد بن علي كان مؤرخا فضوليا ودقيقا في كل الأمور، كما هو ملاحظ مما رواه حتى الآن، فضآلة التفاصيل وخساستها لم تجعله يمر عليها صامتا، وهو ما يمكن أن يكون مثلا يتخذه المؤرخون الوقورون، الذين يروون لنا الأحداث باقتضاب وإيجاز حتى أنها لا تكاد تلامس شفاهنا، تاركين في الدواة جوهر عملهم، سواء كان إهمالا أو خبثا أو جهلا منهم."** (1، 16، 156). هذه الميزة تمنحه وضعا خاصا ليس فقط كمصدر للمعلومات التي يقدمها لنا المؤلف الأول مترجمة إلى اللغة الإسبانية، بل كشخصية نمطية ثابتة في مؤلفات كتب الفروسية.

3. أشكال تدخل سيدي حامد بن علي في النص :

يمكن مقاربة شخصية سيدي حامد بن علي كمتلفظ داخل النسق السردي للأحداث انطلاقا مما يصطلح عليه الناقد واين بوث بـ"المؤلف المفترض"(2) أو ما يسميه الناقد الإسباني أوسكار طاكا المؤلف الخيالي(3) (Fautor). ونظرا لهذا الوضع الخاص فإن كلامه ومعرفته بالأحداث تتخذ شكلا ملتويا وملتبسا يستغله المؤلف الأول. تعطي تقنية المؤلف المفترض للسارد أو المؤلف الأول إمكانية أخذ مسافة كافية من الأحداث، بل وعرض مجموعة من وجهات النظر المتضاربة حول نفس الحدث. هكذا، يؤطر الراوي الأول كلام أو كتابة سيدي حامد بن علي، ليجعل تدخله في النص يتخذ الأشكال التالية :

يكون تدخله مباشرا، حين يضع كلماته حرفيا في النص، مثلا حين يقدم نظرة المؤرخ العربي للحياة وسنتها : "**التفكير بأن أمور هذه الدنيا تستمر على حالها دائما تفكير غير مجد، فهي تبدو تدور، أقول تلف : فالربيع يلاحق فصل الحصاد وفصل الحصاد يلاحق الصيف والصيف يلاحق الخريف والخريف الشتاء والشتاء الربيع وهكذا يعود الزمن ليسير بهذا الدوران المتواصل : وحدها حياة الإنسان تجري نحو نهايتها بأسرع من الريح، دون أن تنتظر التجديد إلا في الحياة الآخرة، التي لا حد يحدها" هذا ما قاله سيدي حامد، الفيلسوف المحمدي، لأنه فهم خفة هذه الحياة وعدم استقرارها، ودوام الحياة الآخرة المنتظرة التي فهمها كثيرون في ضوء نور الطبيعة دون نور الإيمان. لكن كاتبنا هنا يقصد السرعة التي انتهت بها وتلاشت وتفككت وزالت مثل الظل والدخان حكومة سانتشو بانثا**" (2، 53، 974).

أحيانا يلخص الراوي المؤطر ما جاء على لسان سيدي حامد أو يعلق عليه. لذا فمعرفتنا بما يقدم من معلومات حول الأحداث تمر من خلال المؤلف الأول، وهو ما يفسر أن ما يقوله يوجد أحيانا بين مزدوجتين.

غالبا ما يلجأ المؤلف الأول إلى سيدي حامد بن علي كمرجع موثوق به لإثبات واقعية وتحقق ما يقدمه في الحالات التالية :

* واقعية القصة : حين يحتاج الراوي للشرح أو الإسهاب في تناول مسألة ما من الأحداث ينسب مسؤولية هذا الشرح أو الإسهاب لسيدي حامد بن علي. مثلا، ينسب كل ما جاء في المغامرة التي دارت في مغارة مونتيسينوس لسيدي حامد بن علي.

* يتدخل سيدي حامد بن علي كقارئ معلق على ما كتبه هو نفسه على الهوامش التي توجد في النص الأصلي والتي نقلها أيضا إلى الإسبانية المترجم الطليطلي : "**يقول الذي ترجم هذه القصة**

العظيمة عن الأصل الذي كتبه سيدي حامد بن علي، بأنه حين وصل إلى مغامرة كهف مونتسينونس كان قد كتب على هامشه بيد حامد نفسه هذه الكلمات التالية :

"لا أستطيع أن أفهم أو أقتنع أن يكون قد حدث لضون كيخوطي كل الذي كتب في الفصل السابق، والسبب هو أن كل المغامرات التي حدثت حتى الآن كانت ممكنة ومعقولة، لكن مغامرة الكهف هذه لا أرى لها مدخلا كي تفهم على أنها حقيقية، لأنها خارجة على كل حدود المعقول، ومن غير المعقول أن أفكر أن ضون كيخوطي يكذب، وهو أصدق نبيل وأنبل فارس في زمانه، وليس من الممكن أن يقول كذبة حتى ولو رشقوه بالسهام. ومن جهة أخرى أعتبر أنه حكاها وقالها بكل الظروف المشار إليها، وليس من الممكن أن يبتدع في مثل ذلك الوقت الضيق كل تلك الحماقات. وإذا ما بدت تلك المغامرة مختلقة، فليس الذنب ذنبي وأنا أكتبها هكذا دون أن أؤكد زيفها أو صحتها. وأنت أيها القارئ، حكيم، فاحكم بما يبدو لك، فلا هو من واجبي ولا أنا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك. يقولون إن من المؤكد أنه في نهايته وموته تراجع عنها وقال إنه اخترعها، لأنها بدت مناسبة له وتنسجم مع المغامرات التي قرأها في قصصه" (2، 24، 746).

* يوجه سيدي حامد بن علي، كما يفعل المؤلف الأول في الاستهلال، في الهوامش النصية للمخطوط خطابا مباشرا للقارئ، حين يقول مثلا : "**وأنت أيها القارئ، حكيم، فاحكم بما يبدو لك، فلا هو من واجبي ولا أنا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك**" (2، 24، 746).

* يصور المؤلف الأول سيدي حامد بن علي على أنه غير دقيق في وضع التفاصيل والجزئيات، مما يوحي أو يدفع القارئ للشك في ما جاء على لسانه أو قلمه : "**ثم أخذ من الأرض ما شاء وتقوقع ونام نوما عميقا دون أن يعيقه عن ذلك ضمان ولا ديْن ولا ألم، بينما اقترب ضون كيخوطي من جذع شجرة زان أو فلين (فسيدي حامد بن علي لا يميز نوع الشجرة) وعلى إيقاع زفراته ذاتها راح يغني بهذه الطريقة...**" (2، 68، 1091).

* التعليق الخاص بالبناء الأدبي للقصة إجمالا، حيث يتدخل الراوي الأول ليبين أن مسؤولية إدخال الاستطرادات تقع على ذمة سيدي حامد بن علي الذي يتصرف ككاتب منشغل منذ البداية بمسألة التلقي عند قارئ نمطي لروايات الفروسية تعوّد على متابعة أحداث ونماذج لا تنزاح عن مسارها المعتاد : "**يقولون إنه في المخطوط الأصلي لهذه القصة يُقرأ أنه حين وصل سيدي حامد إلى كتابة هذا الفصل الذي يُترجمه ترجمانه كما كتبه، كان هذا نوعا من التذمر قام به المسلم من نفسه، لأنه تناول قصة جافة ومحدودة هي قصة ضون كيخوطي هذه، ولأنه بدا له أن عليه أن يتكلم دائما عنه وعن سانتشو دون أن يجرؤ على التوسع باتجاه استطرادات وأحداث أخرى أكثر تسلية**" (2، 44، 896).

* يتدخل سيدي حامد بن علي لوصف بعض الشخصيات أو التعليق على تصرفاتها، كما هو الشأن حين يصف سانتشو والحصان روثينانتي أو حين يشير بنوع من السخرية والاستهزاء للسيدة دولثينيا على هامش المخطوط الأصلي : **مكتوب كما قلت على الهامش التالي : "يقولون إن دولثيني دي أل توبوسو هذه، التي كثيرا ما تظهر في القصة المذكورة، كانت تملك أفضل يد امرأة لتمليح الخنازير في جميع أنحاء لاما نتشا"** (1، 9، 102).

* يقحم المؤلف الأول تدخلات سيدي حامد بن علي أحيانا بشكل تهكمي، إذ رغم جدية ما تطرحه، فإن تلك التدخلات لا تخدم في النهاية سوى رغبة ومصلحة المؤلف الأول في وضع قالب ساخر وبارودي للنص.

* ينسب المؤلف الأول لسيدي حامد بن علي ما جاء في وصف علاقة الصداقة بين حمار سانتشو وحصان ضون كيخوطي، وعلاقة سانتشو الخاصة بحماره.

4. العلاقة بين الراوي الأول وسيدي حامد بن علي

إن العلاقة بين المؤلف الأول وسيدي حامد بن علي تتأرجح بين الامتنان والتصديق والتهكم والشك والاستغراب مما جاء في مخطوطه :

* الامتنان والتصديق : يرى الراوي المؤطر أن على القارئ أن يكون ممتنا للمؤرخ العربي نظرا لدقة روايته : **"يقول سيدي حامد، المتفحص الدقيق في تفاصيل هذه الحكاية الحقيقية الدقيقة "** (2، 51، 948). ونظرا لما تزخر به من تفاصيل مهمة : **"حقيقة وواقعا جميع من يحبون مثل هذه الحكايات يجب أن يبدوا شكرهم لسيدي حامد، مؤلف القسم الأول للفضول الذي امتلكه ليحكي لنا دقائقها، دون أن يترك شيئا، مهما كان صغيرا، لا يخرجه إلى النور بطريقة مختلفة، فهو يصف الأفكار، يكشف عن الخيالات، يرد على ما لا يُقال، يوضح الشكوك، ويحل المشاكل ويظهر ذرات أدنى رغبة غريبة !"** (2، 40، 865). ثم يصف سيدي حامد بالمؤرخ الصادق : **"وبما أن سيدي حامد بن علي كان مؤرخا فضوليا ودقيقا في كل الأمور، كما هو ملاحظ مما رواه حتى الآن، فضآلة التفاصيل وخساستها لم تجعله يمر عليها صامتا، وهو ما يمكن أن يكون مثلا يتخذه المؤرخون الوقورون"** (1، 16، 156).

* علاقة تهكمية : لا يستبعد الراوي أن لا يكون سيدي حامد بن علي سوى سائق للحمير أو تاجر بغال، وهي حسب ما جاء على لسانه مهنة زاولها العديد من الموريسكيين، ملمحا بذلك لوجود قرابة بين سانتشو، ذلك المسيحي الأصيل، والعربي المسلم سيدي حامد بن علي : **"تلا هذين الفراشين فراش البغّال، المكون، كما سبق القول، من براذع وزينات أفضل البغال التي جاء بها، وكانت اثنى**

عشر بغلا لامعا سمينا ومشهورا، لأن صاحبه كان من بغالي أريبلو الأثرياء، حسب ما يقوله مؤلف هذه القصة، الذي يخصه بالذكر لأنه يعرفه جيدا، بل ويُقال إنه كان قريبا له." (1، 16، 156). ويظهر هذا التهكم أيضا في التمييز بن أسلوب الراوي الأول وأسلوب المؤرخ العربي. تطغى على تعبير وأسلوب سيدي حامد بن علي المبالغة والتنميق من أجل تمجيد الشخصيات وسرد ملاحمها، بينما يتميز أسلوب المؤلف الأول أو السارد المؤطر بالواقعية والاقتصاد. يظهر ذلك من خلال التعليق الذي يقدمه الراوي المؤطر على تناول سيدي حامد بن علي للأحداث : **"علينا أن نعلم أن مؤلف هذه القصة الحقيقية هتف ما إن وصل إلى هذه النقطة وقال : "آه، يا ضون كيخوطي القوي والشجاع وفوق كل تقويم، يا مرآة يستطيع جميع شجعان العالم أن ينظروا إلى أنفسهم فيها، يا دون مانويل دليون الثاني والجديد، الذي كان مجدا وشرفا للفرسان الإسبان ! بأية كلمة سأحكي هذه المغامرة المرعبة، أو بأي حجج سأجعلها تلقى التصديق في القرون اللاحقة، أو ما هي المدائح التي لا تليق بك، وتنطبق عليك، حتى ولو كانت مبالغات فوق كل المبالغات؟"** (2، 17، 688).

* علاقة شك واحتراز : منذ أن يعثر على المخطوط يتخذ الراوي الأول موقفا احترازيا منه نظرا لأنه لا يعرف لغته ولكن أساسا لأنه يعرف عن طريق المترجم أن مؤلفه مغربي مسلم يدعى سيدي حامد بن علي. فالمغربي المسلم (مورو)، كما كان في المخيال الجماعي الإسباني في القرن 17، أي في أوج الصراع بين الغرب المسيحي والعالم الإسلامي، ليس أهلا للثقة. كلما أراد أخذ مسافة من الأحداث يلمح أو يصرح المؤلف الأول إلى قلة أو عدم مصداقية ما جاء في رواية المؤرخ العربي، بل لا يتورع في اتهامه بالكذب والبهتان : **"يقول مؤلف هذه القصة العظيمة، حين وصل إلى رواية ما يرويه في هذا الفصل، إنه ود لو يصمت خوفا من ألا يلقى تصديقا، ذلك أن جنون ضون كيخوطي قد بلغ أعلى درجة وحد يمكن تصورهما، بل وتجاوز هذا المدى بمرمى بندقية. أخيرا، وعلى الرغم من أنه كتبها بهذا الخوف وهذا الحذر، فقد كتبها بالطريقة التي صدرت عن ضون كيخوطي، ودون أن يزيد أو ينقص مثقال ذرة من حقيقة القصة، أو ما يجعل أحدا يأخذ عليه أي مأخذ بالكذب. وكان على حق لأن الحقيقة تضعف لكنها لا تكسر، وتطفو دائما فوق الكذب مثل الزيت فوق الماء"** (2، 10، 629).

5. وظيفة سيدي حامد بن علي الأدبية داخل النص :

تحقق شخصية سيدي حامد بن علي داخل نص ثيربانطيس في نظرنا وظيفة أساسية تتمثل في تنويع مصادر الحكي وترتبط بهذه الوظيفة الأساسية مجموعة من الوظائف الأخرى نذكر منها على الخصوص : الوظيفة البارودية، والوظيفية السردية والوظيفة الميتانصية.

* الوظيفة البارودية : وتتجلى في خلق نص يقوم على المحاكاة الساخرة لكتب الفروسية. ذلك أن أمهات هذا النوع الروائي الشعبي في القرنين 16 و 17 كان غالبا ما يسند تأريخ ملاحم الفارس الجوال إلى مؤرخ مسيحي معروف بصفائه العرقي، أي لا يمتزج فيه الدم المسلم أو اليهودي، ويتميز بتقواه ودفاعه عن الأخلاق والفضيلة من وجهة نظر مسيحية خالصة. وبما أن الراوي يضع هذه المهمة على عاتق سيدي حامد بن علي، المغربي المسلم، في ضون كيخوطي فإن المحاكاة الساخرة تحقق هنا غرضها الفني والجمالي عن طريق قلب كامل للقيم والمفاهيم حيث يتحول المؤرخ المسيحي التقي والأهل للثقة إلى مجرد مؤرخ عربي مسلم مشكوك في صدقه ونواياه. ويعبر البطل ضون كيخوطي عن خيبته حين يعلم أن مدون مغامراته ليس مسيحيا كما جرت العادة في كتب الفروسية بل مجرد عربي مسلم، فيتراجع حماسه ويقل اعتزازه : **"وبما أنه لم تكتب مآثر حملة السلاح قط وكانت هذه القصة موجودة فعلا، وبما أنها تدور حول فارس جوال فلا بد أنها عظيمة، سامية، رفيعة، رائعة وحقيقية. هكذا واسى نفسه قليلا، لكن التفكير بأن مؤلفها، كما يدل اسم سيدي، مسلم مغربي، أقلقه، إذ لا يمكن أن يأمل من مسلم مغربي أي شيء حقيقي، لأنهم جميعا غشاشون، مزورون وخداعون"** (2، 3، 581).

* الوظيفة السردية : ويحقق ثيربانطيس، من خلال تعدد مصادر الحكي في راويته، مجموعة من الأهداف الأدبية والجمالية على مستوى السرد :

1. تقدم المصادر المتعددة الحكاية في شكل حقيقة نسبية ومتعددة تحد من هيمنة المعرفة المطلقة للراوي.

2. تمكن هذه التقنية الراوي المؤطر من أخذ مسافة كافية من كل مصادر الحكاية تمكنه من التعليق عليها والحكم على مصداقيتها.

3. يخلق ذلك لدى القارئ نوعا من الشك واتخاذ الحيطة والحذر مما يقدم إليه من حقائق متنوعة، بل وأحيانا متضاربة، تدفعه إلى بذل جهد كبير للمقارنة والبحث والتقصي.

4. كما يحقق ذلك هدفا تواصليا ذا بعدين مختلفين : بعد تاريخي يتخذ من كل ما هو مكتوب ومدون أمرا قابلا للتحقيق والتمحيص، وبعد أسطوري يتجلى من خلال تعدد الروايات وتضاربها.

* الوظيفة الميتانصية : وتتجلى في تفنيد ما جاء في مؤلف ضون كيخوطي المزيف لصاحبه أبليانيدا الصادر سنة 1614 : هكذا، يؤكد الراوي الناشر أن مخطوط سيدي حامد بن علي يبقى هو

المصدر الوحيد والشرعي لمغامرات الفارس الجوال ضون كيخوطي دي لامانتشا كما نقل إلى الإسبانية. وفي الجزء الثاني من ضون كيخوطي تهب شخصيات ثيربانطيس للدفاع عن المؤرخ العربي وتلميع صورته بوصفه المدون الحقيقي الشرعي والوحيد لمغامراتها الحقيقية أمام ما جاء من مزاعم وتلفيقات حسب رأيها في الرواية المزيفة لأبليانيدا. وهذا ما يؤكده سانتشو قائلا : "**صدقاني – قال سانتشو – إن سانتشو وضون كيخوطي اللذين في هذه الحكاية لابد مختلفان عن اللذين يمضيان في تلك التي ألفها سيدي حامد بن علي، مؤلفها الأول، واللذين هما نحن : فمولاي شجاع وحصيف وعاشق، وأنا بسيط وظريف ولست أكولا ولا سكيرا.**

– هذا ما أعتقده – قال – ضون خوان – وإذا كان ممكنا يجب أن نأمر ألا يجرؤ أحد على التطرق لأمور ضون كيخوطي العظيم إلا سيدي حامد بن علي، مؤلفه الأول، تماما كما أمر الإسكندر ألا يجرؤ أحد على تصويره غير أبّلس" (2، 59، 1026). في هذا السياق يستقبل روكي الشخصيات بقوله : "**أهلا بمرآة ومصباح ونجم وبوصلة الفروسية الجوالة كلها في مدينتنا، أقول مرحبا بالصنديد ضون كيخوطي د لامانتشا، ليس بالمزيف، الخيالي، ليس بالمزور الذي أرونا إياه في هذه الأيام في قصص مزيفة، بل بالحقيقي، بالشرعي والوفي الذي وصفه لنا سيدي حامد بن علي،** زهرة القاصين" (61، 2، 1042). بل يضم الراوي المؤطر صوته لصوت الشخصيات من أجل دعم هذه الحقيقية والتنويه بشخصية سيدي حامد بن علي " وقد قال ... لذكائه المزعوم. وبذلك يتحول المدون الرسمي المتخيل لمغامرات الفارس الجوال ضون كيخوطي دي لامانتشا، إلى لسان حال الكاتب مغيل دي ثيربانطيس ويكون حجة له للرد على الكاتب المتطفل والمجهول المدعو أبليانيد الذي استغل ما لاقاه الجزء الأول من نجاح جماهيري فكتب سنة 1614 الجزء الثاني من مغامرات **ضون كيخوطي**. لكن رد ثيربانطيس كان أدبيا وعنيفا وحاسما، حيث نقل الصراع، وببراعة أدبية قل نظيرها في تاريخ الأدب، من واقع النشر والصراع الشخصي نحو الشهرة والمال إلى تفنيد أدبي عبر شخصيات ونماذج الجزء الثاني الذي صدر سنة 1615 معلنا بذلك عن شهادة موت **الكيخوطي** المزيف ومقدما براءة إبداعه الأدبي ونبل عبقريته الخالدة.

خاتمة :

تمثل شخصية الراوي العربي المسلم سيدي حامد بن علي، بوصفها مصدرا شرعيا ووحيدا على مستوى الصنعة الأدبية في **ضون كيخوطي**، استثناء أدبيا في التقاليد والمعايير الأدبية الرائجة في إسبانيا والغرب المسيحي في بداية القرن 17 حين وضع ثيربانطيس روايته الخالدة.

إن تعدد الأصوات ونسبية ما تقوله تمثل ثورة حقيقية أمام ما كان متداولا من أشكال السرد

التقليدية التي تجاري، عادة، مصادر الحكي الدينية في سلطة الصوت الواحد وانفراده بالحقيقة المطلقة.

إن ثيربانطيس يحقق بواسطة الراوي العربي المسلم سيدي حامد بن علي كمدون شرعي ووحيد لمغامرات الفارس الجوال ضون كيخوطي دي لامانتشا قلبا للمفاهيم المسيحية والأخلاقية المعروفة في تقاليد الرواية الفروسية.

وبالإضافة لما تحققه هذه التقنية الأدبية من بعد بوليفوني وبارودي فإنها تسمح كذلك لثيربانطيس بتمرير مجموعة من الانتقادات الأدبية والسياسية والدينية أمام سيطرة محاكم التفتيش على كل مصادر الفكر الأرثودوكسي وكل الأشكال التعبيرية المارقة.

هوامش :

1- ميغل دي ثيربانطيس : ضون كيخوطي دي لامانتشا، ترجمة رفعت عطفة، دار ورد، دمشق، 2004، ص. 27. نأخذ كل الاستشهادات النصية من هذه الطبعة، مع الإشارة إلى الجزء ثم الفصل والصفحات.

2- Booth, Wayne C., "Distance et point de vue", Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.

3- Tacca, Oscar., Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1978.

الانشطار التاريخي والانشطار التخييلي قراءة في الفصل التاسع من "ضون كيخوطي دلامنتشا"

مصطفى جباري

- الأدب إحدى وظائف المحافظة والنقل الروحي

ولهذا يدرج في كل حاضر تاريخه الخبيء.

جورج كدامير

- لا ينبغي أن ننسى أن ما صار "تقليدا" أو "كلاسيكيا*"

كان في وقت ما تجربة حية

شيلنغ "L'absolu littéraire" ص. 396 بصدد ضون كيخوطي.

- الكيخوطي لسانشو : "ما يبدو لك طشت حلاق،

يبدو لي خودة ممبرينو، ولآخر سوف يبدو شيئا آخر".

(1، 52)

"وأنا حتى ولو بدوت أبا فإني لست أكثر من زوج لأم ضون كيخوطي"

ثيربانطيس، في أحد استهلالات الكتاب**

تقارب هذه المداخلة مكونين من مكونات البناء في كتاب "ضون كيخوطي دلامنتشا". ورغم أن هذين المكونين يوجدان على مستوين متباينين من مستويات البناء، فإنهما يشتركان في سمة واحدة أطلقنا عليها تسمية "الانشطار" دلالة على التعدد والالتباس. وننطلق لتوجيه الأفكار المتصلة بالانشطار على المستويين التاريخي والتخييلي من الفصل التاسع الذي يبدأ به القسم الثاني من الكتاب.

- مستوى الانشطار التاريخي :

في الخلفية التاريخية(1) لـ"ضون كيخوطي" ترتسم لوحة معقدة الملامح. هناك قصة أخرى فيما وراء القصة المحكية. قصة تحكي العلاقة الملتبسة بين الأعمال الكلاسيكية وبين التاريخ. للأعمال الكلاسيكية طرقها الخاصة لخلق المسافة مع التاريخ، ولتثبيت وتمويه العلاقة مع وقائعه في الوقت نفسه. وللتخييل ترياقه الخاص ضد التاريخ.

كتاب ثيربانطيس أشبه بالعنقاء الخارجة من رماد مرحلة تاريخية. سيلتقطه السارد (المؤلف الثاني) من حزمة أوراق كانت ستجد نهايتها كعجينة ورق للاستهلاك. بمحض الصدفة حدث ذلك، لكن ما وراء الصدفة لا علاقة له بالصدفة إطلاقا.

في مدينة طليطلة المهجورة التي احتضنت في الماضي القريب مكتبات متعددة الأصوات ومدارس في الترجمة وحوار اللغات، وفي الحي اليهودي بالضبط، الذي أجلي منه اليهود منذ أكثر من قرن، وحيث يعيش المتأخرون منهم في خفاء وتقية، يتبين السارد (المؤلف الثاني للكتاب) في حي بائعي الخرق الورقية، بعد أن صار مصير الكتب العربية خاصة غير ما وضعت له... ويتبين بين الأوراق خطوطا عربية. ولأنه لا يعرف فك شفرتها يظهر ذلك الموريسكي الألخاميادو (الألخاميادو هي لغة الموريسكيين أو المسلمين القدامى أو المسيحيين الجدد الذين مازالت لهم معرفة باللغات القديمة). وهو واحد من المسلمين القدامى الذين لا شك ارتدوا عن ديانتهم أو أظهروا ذلك نجاة من محارق محاكم التفتيش.

هكذا يتم عرض المشهد :

ووضعت الكتاب بين يديه، ففتحه من وسطه، وما إن قرأ قليلا منه حتى راح يضحك.

سألته مم يضحك، فقال لي من شيء في هذا الكتاب مكتوب على الهامش كملاحظة، فقلت له أن يقرأها لي، فقال دون أن يتوقف عن الضحك :

– مكتوب كما قلت على الهامش التالي : "يقولون إن دولثينيا دلْ توبوسو هذه، التي كثيرا ما تظهر في القصة المذكورة، كانت تملك أفضل يد امرأة لتمليح الخنازير في جميع أنحاء لامانتشا".

وحين سمعته يقول "دولثينيا دل توبوسو" ذهلت وصعقت لأني تصورت بسرعة أن ذلك الدفتر يحتوي على قصة ضون كيخوطي، وبهذا التصور عجلت به كي يقرأ البداية، وحين فعل ذلك قالبا العربية إلى قشتالية، قال إن العنوان : "قصة ضون كيخوطي دلامانتشا، كتبها سيدي حامد بن علي، المؤرخ العربي". احتجت إلى كثير من الحصافة لإخفاء سعادتي التي شعرت بها حين وصل إلى سمعي عنوان الكتاب. وسبقت تاجر الحرير واشتريت من الفتى جميع الأوراق والدفاتر بنصف ريال. ولو أنه كان يملك القليل من الحصافة، وعرف ما كنت أرغب به لاستطاع أن يحصّل ويأخذ أكثر من ستة ريالات ثمنها. ثم ذهبت جانبا مع المسلم إلى رواق الكنيسة ورجوته أن ينقل من تلك الدفاتر كل ما يتعلق بضون كيخوطي إلى اللغة القشتالية دون أن يحذف أو يضيف أي شيء، عارضا عليه المبلغ الذي يريده." (ص. 102 من ترجمة رفعت عطفة، دار ورد، 2004).

الكتاب إذن من وضع مؤلف عربي هو حسب الترجمة العربية سيدي حامد بن علي. و"القصة الحقيقية" حسب تعبير ثيربانطيس كانت في الأصل بالعربية. سيتكلف بترجمتها موريسكي متخف في أحد أزقة الحي اليهودي بطليطلة لم ينس العربية بعد.

في سنة 1605 نشر الجزء الأول من الكتاب وفي سنة 1615 نشر الجزء الثاني، كانت الحكومة الإسبانية قد أجلت كل الموريسكيين المطلق عليهم اسم "المسيحيين الجدد"، منهية بذلك قرنا من التنصير القسري خضع له هؤلاء المسلمون الذين كانوا قد منحوا سنة 1492 ضمانات بالحرية الدينية إثر معاهدة تسليم مدينة غرناطة التي سينقضها فردينان وإليزابيث بعد توقيعها، حيث رجعت السلطات عن وعدها بحماية الحريات الدينية. (مرسوم الطرد النهائي كان سنة 1609).

في هذا العصر الذي أطلق عليه أمريكو كاسترو "العصر الصراعي"، والذي درج المؤرخون على تسميته "العصر الذهبي"، كانت تتشكل روح جديدة في الإبداعية الغربية على مستوى التخييل الأدبي.

لم يتبق من طليطلة حين نشر الكتاب إلا أنقاض تذكر بماضي حوار المعتقدات والترجمات الموجهة إلى كل أوربا. وفي القرن السابع عشر كانت هذه الأنقاض ما تزال ماثلة للعيان. كانت الكتب الناجية من المحارق تنتهي إلى أسواق بيع الخردة الورقية(2).

وسيجد إسبانيون من أصول مختلفة أنفسهم أمام تشريعات وأوضاع قاسية أكرهتهم على

الكذب ليستمروا في العيش تحت وطأة سلسلة من الحماقات تبدأ بالتمسيح القسري، مرورا بالاتهام بالنفاق والتحايل، وحظر لغتهم، المقدسة سابقا، وإحراق كتبها ؛ وفي النهاية جاء اليوم الذي اختفت فيه تلك اللغة لصالح اللغة التي نصادفها في الفصل التاسع من "ضون كيخوطي دلامانتشا"، حيث يقترن اسم الموريسكي بصفة الألخاميادو.

وفي القرن السادس عشر لن يتبقى من هذا كله إلا أطلال لغة طبعت ثقافة إسبانيا الوسيطة. تقول ماريا روزا مونيكال : "ورغم أن الألخاميادو تشبه العربية بالنسبة لمن لم يكونوا يفهمونها، وكثيرا ما كان يقع الخلط بينهما، فإن هذه اللغة لم تكن هي العربية على الوجه الأكمل، وإنما الرسم العربي للغات محلية (رومانية) يتحدث بها يومئذ الإسبانيون، وفي الغالب مع إقصاء كل لغة أخرى... إنها تشبه قليلا تلك النقوش العربية المموهة في كنيسة سان رومان المشرفة على طليطلة... كانت الألخاميادو لغة قشتالية ممزوجة بعبارات ومفردات عربية، وموحية بالعربية ومكتوبة بخط غريب يذكر بعالم غابر. لقد كانت هي اللغة الأم للموريسكيين البؤساء الذين احتفظوا في سرية بمعتقدهم الإسلامي، محاولين تحصينه وتطوير لغته، ولكن دون أن يفلحوا في ذلك... كان لهذه اللغة كل مظاهر العربية وانطوت أيضا على كل مخاطرها. إن حرص الموريسكيين على صون عربيتهم كان سيكون جديرا بضون كيخوطي، أو بجنونه. كان الخطر المحدق أن يفاجَأوا وهم يقرأون أو يكتبون ما سيؤخذ على أنه عربية، فتتم على إثر ذلك إدانتهم... وإذا كان السياق التاريخي المأساوي والمعقد لا يظهر في الرواية بشكل مباشر، فلأنه بالضبط كان القسمة اليومية بين المؤلف وقرائه، ولأنه كان متعذرا عن الوصف إلا تحت طائلة إدانة المؤلف بالمحرقة"(3).

ويشير السياق الذي يرد فيه ذكر دولثينا دلتوبوسو إلى مسألة في غاية الطرافة. ففي العصر الوسيط، في القرن السادس عشر، كانت الديانة مجرد اعتقاد، ولم تكن مقياسا داخليا حاسما في التمييز. يمكن بسهولة تمويه التباينات السلوكية. كل يهودي أو مسلم متستر كان يأخذ مأخذ الواجب أن يأكل مع العموم أغذية محرمة واعيا جدا أن امتناعه عن ذلك يجر عليه مغبة الاتهام مباشرة، ويرمي به إلى محرقة محاكم التفتيش. في هذا السياق ولّد فن التظاهر بالأكل مثل المسيحيين، وهو فن طوره اليهود والمسلمون المتحولون إلى المسيحية (الكونفرسوس والموريسكوس)، ولّد في المجتمع ولعا اضطراريا بلحم الخنزير، حتى اعتُبر استهلاكه مظهرا من مظاهر الإيمان المسيحي(4).

ويبدو الهامش الذي يستثير الضحك في الموريسكي المكلف بترجمة المخطوطة إشارة ساخرة أو مريرة من ثيربانطيس إلى إحدى الحيل المنطوية على تمرير الهويات. فتلك القروية البسيطة التي يخيل جنون ضون كيخوطي له أنها سيدة من علية القوم، هي، كما سجلت يد مجهولة على هامش

المخطوط "أحسن من يملح لحم الخنزير في لامنتشا". وبعبارة أخرى، إنها تنتسب نسبا قريبا أو بعيدا إلى الكونفرسوس conversos. إن إسبانيا القرن السادس عشر، كما تظهر في الرواية التي تعرض "القصة الحقيقية" بنسب متساوية من اليأس ومن الفكاهة، كانت في أحيان كثيرة عالما مقلوبا : فبقدر ما يزداد حرص المرأة على السلوك كمسيحية، بقدر ما ينبئ ذلك بأنها ليست كذلك.

إن رواية ثيربانطيس تقدم لنا كوريث لهذه القصة المحرفة على نحو غريب وساخر : الكتب العربية تباع الآن بثقلها في الميزان، لتجار بائسين في أزقة الحي اليهودي حيث لم يعد يقيم أي يهودي، وستتم ترجمتها من طرف شخص لم يعد مسلما إلا بمعنى فضفاض، وعليه أن يتظاهر بأنه مسيحي، ولا يملك الجرأة ليقرأ العربية فعلا. وتوجد هذه الحلقات المنسية، وارتباطاتها المتوترة مع التاريخ الرسمي، في قلب الجماليات الأدبية التي سمحت بنشوء الرواية الحديثة.

تقول مونيكال : "لقد انبثقت الرواية الحديثة من نيران محاكم التفتيش الواقعية جدا، من كارثة تاريخية لا يتم الحديث عنها إلا حديثا مواربا... ونحن كقراء مدفوعون في العمق إلى القيام باختيار هو من المتطلبات المحايثة لهذه الرواية : هل تجعلنا هذه القصة ننسى التاريخ أم أنها تحفزنا على تذكره؟" ألا يكون – جنون ضون كيخوطي رد فعل أو مقاومة لجنون أفدح هو جنون الحمية المتصاعدة من أجل توحيد العالم، وتوحيد المعتقد والفكر ؟

– مستوى الانشطار التخييلي :

أول مظهر للانشطار على هذا المستوى تعدد المؤلفين. ضمن كوكبة من المؤلفين المحتملين أو الحقيقيين للكتاب (ليس حاسما أن يكونوا حقيقيين أو محتملين أو متخيلين) سوف نركز على فاعلين أساسيين هما : "سيدي حامد بن علي" مؤلف "القصة الحقيقية"، ومدون مغامرات الفارس الجوال ابتداء من الفصل التاسع. والمترجم الموريسكي العربي الذي يقوم بطلب من السارد المؤطر بترجمة مخطوط سيدي حامد بن علي من العربية إلى الإسبانية.

– سيدي حامد بن علي(5)

انشطار الاسم : سيدي حامد بن علي، بن الإنجيلي، سيدي حامد الأيلي، أو بن الأيلي، سيدي حامد الباذنجان. (في الجزء الثاني من الرواية حين يقوم ضون كيخوطي وسانشو بالتساؤل عن مؤلفها. قال ضون كيخوطي" أؤكد لك يا سانشو أنه لابد أن يكون كاتب قصتنا عالما وساحرا، فهؤلاء لا يخفى عليهم شيء مما يريدون أن يكتبوه.

– وكيف قال سانشو، إذا كان عالما وساحرا، يكون اسم مؤلف القصة سيدي حامد بن باذنجانة، حسب ما يقول المجاز سانسون كاراسكو...

– هذا اسم عربي مسلم، رد ضون كيخوطي.

– لا بد أنه كذلك، رد سانشو، لأن المسلمين العرب حسب ما سمعت في معظم المناطق يحبون الباذنجان" (580، 2، 2).

وبصدد نسبة المخطوطة إليه يعلق Jean Cassou مراجع الترجمة الأولى إلى الفرنسية وواضع هوامشها : "كانت الموضة يومئذ أن يتقنع كتاب روايات الفروسية وراء أسماء الموريسكيين. وذهب بعض الشراح إلى حد زعم أن Ben Engegli هي ترجمة لاسم ثيربانطيس ويعني ابن الأيّل. والتفسيران معا من قبيل الفانتازيا"(6). ولكن الفانتازيا قد تكون أما للتاريخ في أحيان كثيرة.

ومن أوصافه الأكثر ترددا في الكتاب : المؤرخ العربي، الفيلسوف المحمدي (2، 53، 974) وأيضا الكلب، الكذاب (الفصل التاسع من الجزء الأول).

من سمات شخصية سيدي حامد بن علي أن الموقف منها موقف مزدوج: الثقة وعدمها. فهو مدقق عالم من جهة، وكذاب ملفق من جهة أخرى. إنه المسلم الكذاب، مثل كل الموريسكين، ولكنه المؤرخ المدقق المنقب.

هو نفس الوعي المزدوج الذي كان للإسبان بالموريسكيين.

... ومن آلام ضون كيخوطي الدقيقة أن من يدون قصته مؤرخ عربي مسلم وليس مسيحيا ف"التفكير بأن مؤلفها كما يدل اسم سيدي، مسلم مغربي، أقلقه، إذ لا يمكن أن يأمل من مسلم مغربي أي شيء حقيقي، لأنهم جميعا غشاشون، مزورون وخداعون" (2، 3، 581). ومع ذلك فلما صدر الجزء الثاني المزعوم لأبيلانيدا قامت شخصيات الكتاب تستنكر هذا الانتحال : "وإذا كان ممكنا يجب أن نأمر ألا يجرؤ أحد على التطرق لأمور ضون كيخوطي العظيم إلا سيدي حامد بن علي، مؤلفه الأول، تماما كما أمر الإسكندر ألا يجرؤ أحد على تصويره غير أبّلس" (2، 59، 1026) ويصف سيدي حامد بن علي بـ"زهرة القاصين" (61، 2، 1042).

إنه "المؤرخ الفضولي الدقيق" نموذج المؤرخين الوقورين، حتى ليبدو هو السارد النموذجي لكتب الفروسية. بل إنه "زهرة المؤرخين".

وإذا استحضرنا أن قصص الفروسية وملاحمها تسند في العرف والعادة إلى مؤرخ مسيحي مشهود له بالالتزام بمنظومة القيم والوجدان المسيحية، أدركنا مدى المحاكاة الساخرة أو الباروديا،

وهي نمط يمكن أن نصفه بالكلي أو الجذري إذا أخذنا بعين الاعتبار ما يقتضيه من تحويلات ثقافية وفكرية(7).

– المترجم المجهول : تربط مجهولية المترجم بمسألة جوهرية في كتاب ضون كيخوطي هي مسألة التباس الهوية. وقد عبرت مونيكال عن هذه الإشكالية بالصيغة التالية : "يتمفصل الكتاب في متغيرات مختلفة لسؤال واحد: هل يمكن أن تكون الأشياء في الوقت نفسه ما هي عليه، وما تدعي أنها هي، وما نريد لها أن تكون، وما يريد لها آخرون أن تكون ؟" هذه الموضوعة التي تدور حولها كل الرواية، يجسدها بوضوح شخص مترجم المخطوط العربي المتضمن لـ"القصة الحقيقية" لضون كيخوطي. الموريسكي الألخاميادو المجهول الاسم يجسد، بشكل مثالي، التفاعل بين الواقع والتخييل الذي تتأسس عليه الرواية.

ويعتبر المترجم المجهول للكتاب العربي، تلك "القصة الحقيقية"، الضائعة ثم المكتشفة من طرف ثيربانطيس، إحدى الشخصيات الأكثر تمثيلية لهذه القصة، لأنه الأكثر مطابقة للحقيقة. إنه ينبثق مباشرة من هذا العالم الذي اختاره ثيربانطيس ليقيم فيه مركز روايته، عالم أكثر تعقدا من أي تخييل آخر : التاريخ.

عمل الترجمة في الكتاب ليس مجرد خدعة أدبية. إنه العامل المولد للكتاب. كتاب الكيخوطي بالنسبة للقارئ الإسباني يشبه من هذا الوجه كتاب كليلة ودمنة بالنسبة للقارئ العربي. هو مجرد نسخة من كتاب آخر هو أصله. ويمكن اعتبار ترجمة مخطوط أو دفتر سيدي حامد آخر إنجازات حركة الترجمة التي عرفتها طليطلة طيلة قرون خلت.

كان الموريسكيون يعودون إلى إسبانيا من البلدان التي هاجروا أو هجروا إليها ليسترجعوا كنوزا قبروها في وطنهم الأصلي(8). الموريسكي المترجم حالة للموريسكي الذي ظل يترقب ظهور "كنز" لا يمكن العودة لاسترجاعه... لقد انتهت عنده خلاصة التاريخ و"القصة الحقيقية". فماذا يا ترى صنع بتلك الخلاصة ؟ لا أحد يمكن أن يحدد ذلك. وإذا كان "التاريخ أبا للحقيقة"، فإن الترجمة أم للتاريخ في هذه الحالة. ولأن الترجمة تستدعي دائما الشك، الشك في العلاقة بالأصل، فإن ما قام به المترجم يبقى أحد الألغاز الأساسية في الكتاب. ومن بين عناصر هذه المسرحة التي انبثقت من التاريخ لتعيد تمثيله، (وهي المؤلف الثاني أو الناشر، وسيدي حامد بن علي المؤلف الأول لـ"القصة الحقيقية"، والمترجم الموريسكي الطليطلي، وهي ثلاثية يمكن تأويلها أيضا من المنظور المسيحي)، يبقى الموريسكي المترجم الأكثر إلغازا، ربما لأنه وهو المجهول، صانع "مجهولية" الكتاب التي تلعب بجاذبيتها وأثرها تحت السطح المتموج للتفسيرات والتأويلات. من هو الكيخوطي في النهاية ؟

ومن منا يدعي أنه يعرف من هو الكيخوطي على وجه الحقيقة، أي كيخوطي "القصة الحقيقية"، كيخوطي اللغة القشتالية الذي خرج من قمقم العربية ؟

أما الطرس العربي الذي ترجمت عليه حكاية النبيل الألمعي الفارس الجوال ضون كيخوطي دلامنتشا فقد ضاع... وسواء كان ما تحت الخطوط العربية لهجات مختلطة شكلت عربية الموريسكيين المسيحيين الجدد، كما ترى مونيكال، أو كلمات عربية محض، فإن النتيجة واحدة : اختفى الطرس الأول ليصبح كتاب ثيربانطيس كتاب إسبانيا الدنيوي الأول، وعلامة على ولادة إسبانيا الأدبية الحديثة، وعلى ولادة الرواية الحديثة في الوعي الأدبي الغربي.

لكن ألا يكون ضياع الأصل العربي هو ما سمح ويسمح باستمرار كتاب الكيخوطي، وهو ما يسمح بالاستمرار في ترجمة الكتاب اليوم إلى العربية ؟ هل يمكن القول إن النسخة "الكاملة" والأصلية لكتاب الكيخوطي هي النسخة العربية التي ترجمت عنها النسخة الإسبانية... لا شك أن كل مترجم عربي للكيخوطي إلى العربية قد خامره ذلك الشعور الغريب بأن عليه أن يرد اللغة القشتالية إلى عربية ضائعة كانت هي الأصل.

* * *

– وتطالعنا في كتاب ثيربانطيس ازدواجية من نوع آخر، يفتتحها العنوان(9)، وتسري في النص ناثرة دلالات القلب والباروديا. كل ما في الكتاب يمكن أن يقرأ بمعنيين، وعالم كيخوطي عالم مقلوب. El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha

كل عنصر من عناصر العنوان يتضمن نقيضه ومغايره : فصفة الألمعي أو البارع في القشتالية تعني: "القدرة الطبيعية على فهم العلوم والفنون وكل الأشكال والاختراعات والخدع"، كما تعني الطبع المعقد الذي يدخل فيه الهذيان والتبصر والحزن والحصافة مع هوس أحادي من ذلك النوع الذي كان غارقا فيه ضون كيخوطي. وضون كيخوطي نبيل لكنه لا يملك إلا حصانا هزيلا ومكتبة من الترهات. وهو الفارس الجوال كما يسميه عنوان الجزء الثاني لكنه عُمّد فارسا في خان وليس في كنيسة وأمام صاحب فندق خبيث لا أمام رجل دين، وأمام مومسين لا أمام محبوبتين. وهو هيدالكو أي صاحب أملاك بينما هو فقير معوز. أما لقب التشريف الذي يلازمه "ضون" فينقل له سانشو ما يقوله الشعب والنبلاء عنه : "قد منحت نفسك لقب ضون واغتصبت لقب فارس مع أنك لا تملك غير أربع أقدام من الكروم وقصبتين من الأرض مع أكواخ من خلف ومن قدام." وزوجة سانشو تيريسا بانثا تقول عنه : والله لا أدري من ذا الذي أعطاه لقب ضون، لأن لا أبواه ولا أجداده حملوا هذا اللقب." واسمه ينتهي بالمورفيم الاشتقاقي "أوتي" الذي يوحي بالقبح والذمامة

والاحتقار... (فيما رأى بعض الدارسين مثل بورخيص). ولامانشا أخيرا أرض قاحلة غبراء، وفضاء معروف واقعي على غير عادة فضاءات روايات الفروسية الخيالية والخرافية.

ويرصد الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيص[10]، مظاهر أخرى لازدواجية الكتاب.

– ازدواجية النوع : آخر روايات الفروسية. وأول رواية سيكولوجية. كتاب زئبقي أين ما وضعته ينفلت إلى مكان آخر، إلى نوع آخر، إلى ثقافة أخرى...

– حدة الأفعال المحكية، والبطء الممتع للحكاية (تبطئ الحكاية بالحوارات التي تحمل اسم خطاب). صرامة النسج والحبكة وعدم الاهتمام بالنهايات.

– مفارقة الأسلوب وأثره : "بمقاييس البلاغة، فإنه ما من أسلوب أفقر من أسلوب ثيربانطيس، حيث يعج بالتكرارات، والعبارات الطويلة، والفجوات والوقفات، وأخطاء البناء، وبالنعوت غير الضرورية أو المجحفة، وبالأحاديث المتهافتة. ولكن جاذبية تشع من العمل تلغي كل هذه المساوئ وتجعلنا نتسامح إزاءها. هناك كتاب مثل شيسترتون وكوفيدو وفرجيل يتحمل عملهم بأكمله التحليل، إذ ليس لديهم إجراء أو تعبير ناجح لا يستطيع بلاغي تفسيره. كتاب آخرون مثل دي كوينسي وشكسبير يعرضون زوايا ظل أو ظلال تتمنع على كل تحليل. كتاب آخرون، أكثر غرابة، يتحدون قوانين التحليل. فما من جملة لديهم إذا اختبرناهم عن قرب إلا وهي بحاجة إلى تصحيح؛ وكل رجل متأدب يمكن أن يدل على أخطائهم ؛ ملاحظاتهم تصدر عن منطق، أما النص نفسه فربما لا ؛ ومع ذلك، ورغم كل قابلية النص للانتقاد، فإنه يبدو الأكثر نجاعة، دون أن ندرك السبب من وراء ذلك. إلى هذا الصنف من الكتّاب ينتمي ثيربانطيس"[10].

هوامش :

* صفة الكلاسيكي ليست مقابلا لصفة الحداثي. الكلاسيكي صفة ثقافية للكتاب، أو لنقل مقام ثقافي ومعرفي تبلغه بعض المؤلفات دون غيرها لأسباب عديدة قد يكون الانشطار التاريخي والتخييلي إحداها وقد لا يكون... إنها مقولة عابرة لتوصيفات كالتقليدي والحداثي والمابعد حداثي. في كتاب ثيربانطيس هناك الحداثي يجسده سانشو العاقل ذو الحس العملي البراجماتي، وهناك ما يمكن إدراجه في المابعد حداثي اللامعقول العجائبي الجنون الخ يجسده ضون كيخوطي... ولكن الرؤيتين متلازمتان غير متنافيتين.

لنتخيل أن سانشو غير موجود. لن يكون ضون كيخوطي هو نفسه ضون كيخوطي الذي نعرفه اليوم (بفضل سانشو بالطبع)... لن تكون هناك بنية خطابية قائمة على المحاورات، لن تكون هناك إضاءات فارقة لوعي وجنون ضون كيخوطي، ربما أصبحنا في غياب سانشو أمام رواية مونولوجية، أو أصبح ضون كيخوطي شخصية خارجة من قبو دوستيوفسكي...

** من المعروف أن ثيربانطيس خصص أنواعا من الاستهلال لكتابه. من بين ما تدل عليه هذه الأخيرة أن الكتاب كان يلزمه إجازة من أنواع مختلفة من الرقابة على المؤلفات والمؤلفين. ومن سخرية الأقدار أن نجيب محفوظ يحتاج في القرن الواحد والعشرين إلى ترخيص من الأزهر لينشر أولاد حارتنا. فأما الزمن العربي اليوم شبيه بزمن ثيربانطيس، زمن محاكم تفتيش الكتب...

1- نعتمد في المعطيات التاريخية على دراسة "ماريا روزا مونيكال" : الأندلس العربية، إسلام الحضارة وثقافة التسامح" ترجمة عبد المجيد جحفة ومصطفى جباري، دار توبقال، ط 1، 2006.

2- يتم استحضار محارق الكتب في الفصل الخامس، مع "محاكم تفتيش الكتب" المشهورة".

3- ماريا روزا مينوكال، ص. 195-205.

4- اعتبار يوم الجمعة عطلة وعدم أكل لحم الخنزير والتظاهر بالمرض لذلك، الرقص والأكل على الطريقة الموريسكية، التحدث بالعربية وذكر الرسول عند الإصابة بمكروه كانت من المحظورات التي تؤدي الإدانة بها إلى المحرقة.

5- ليس هناك أي تبرير أو تفسير موضوعي لترجمة اسم المؤلف "العربي" بـ : سيدي حامد بن علي، كان الأولى بالمترجمين أن ينقلوا الاسم كما في رسمه اللاتيني...

6- من الترجمة الفرنسية بقلم César Oudin ص. 621 من الجزء الأول، على هذا التأويل الترجمي اللعبي، بنى الأستاذ عبد الفتاح كليطو مقاله عن ضون كيخوطي ضمن كتابه لسان آدم.

7- انظر هوامش جان كاسو على الفصل التاسع من الترجمة الفرنسية.

8- يعرض ثيربانطيس إلى مسألة تهجير الموريسكيين وعودة بعضهم للبحث عما خلفوا من ثروات في الفصول 54 و63 و65.

9- انظر تحليلا مفصلا للعنوان في مقالة الأستاذ حسن بوتكي : "عتبات الكيخوطي : قراءة في العنوان والاستهلال" ضمن أعمال ندوة دون كيخوطي الصادرة عن منشورات كلية الآداب عين الشق.

10- انظر مقالة : "الكتاب المتناقض : قراءات بورخيص للكيخوطي" لمصطفى جباري ضمن الكتاب السابق.

"ضون كيخوطي" في ذاكرة الأدباء المغاربة إدريس الجائي نموذجاً

عبد اللطيف شهبون

في ربيع العام المنصرم خلّد الإسْبان المئوية الرابعة لصدور العمل الكلاسيكي

"EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA"

كثير من دارسي هذا العمل ما زالوا يحملون عنه رؤى جديدة في مستويات : بيوغرافية وطباعية، وقرائية. ولعلّ البيوغرافية التي أعدها ANDRES TRAPIELLO حول ثيربانطيس : "LAS VIDAS DE MIGUEL DE CERVANTES"(1) أو حيوات ثيربانطيس متّسمة بالاستقرار الدّقيق، ومحمّلة بزاد قرائي مشفوع بشغف منقطع الشبه والنّظير. كما أن هناك اهتماماً متواصلاً بالطبْعات الحديثة لهذا العمل، وحرْصاً متزايداً لملاءمتها مع جمهور القراء على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم.. (وقد استعرضت في هذا المنحى VICTORIA FERNANDEZ وJOSE CARLOS MAINER) حصاد الطبعات الحديثة لضون كيخوطي، خاصّة ما يلائم فئة الشباب والأطفال.(2)

وتتواصل بموازاة هذا، المقاربات النقدية التي تتوسل لفكّ معمّيات هذا العمل الخالد.. ومن اللاّفت لانتباه المتتبّع في هذا الصدد مقاربة "CARLOS FUENTES"(3) الذي يعتبر هذه الرواية عملاً مؤسِّساً، الوهم الذي يؤسس الحقيقة.

إن كتاب ثيربانطيس هو كتاب الأمس واليوم والغد.. وهو كتاب يعبر الحدود بجواز سفر لغويّ..

كتاب الأمس لكوْنه قد ظهر بين مفصلي القرنين السادس والسابع في ظل حكم الملك فليبي الثالث، وضمن سياق تاريخي موْسُوم بمعارضة الإصلاح.. لكنه في الآن مندرج بالفعل والقوّة ضمن الشعاع النهْضوي، ومنتظم في النّسق الإيرسموس (نسبة إلى إيرسموس) للحقيقة المزدوجة.

رواية خيالية – كما يؤكد – CARLOS FUENTES لكنها تؤسس للحقيقة.. تصفُ العقل.. تخترع ما يحتاج إليه العالم.. تسمح لنا بامتلاكه.. تُعطي لوْنا، طعما، حلماً، انتظاماً ومتعة لهذا العالم..

يطلب منّا ثيربانطيس أن نرتدّ إلى ذواتنا حتّى نتمكّن من اكتشاف العالم، ثم يطالبنا بالخروج من هذا العالم لاكتشاف ذواتنا..

هي رواية قريبة من كل الأزمنة ؛ لأنها تبرهن أن لا أحد بإمكانه الاقتراب من الحقيقة باستثناء ذلك الذي لا يسعى إلى فرض حقيقته هو.. !

رواية تُعلّمنا في نهاية المطاف كيف نعبر من المعجزة إلى السرّ بسلم غير محدّد في الدهشة. كل الأشياء الإنسانية – نقرأ في الثناء على الجنون – لـ CARLOS FUENTES تبدو حالكة.. مختلفة.. متعارضة تجعلنا في نهاية المطاف لا نطمئن إلى أيّة حقيقة.. !

هذه الإيرسموسية كانت محاولة مبكّرة لمصالحة حقائق العقل والإيمان.يعرض ثيربانطيس اليقينيات الدغمائية لعصْره من أجل أنسنتها وإخضاعها للنّسبية بل وضعها تحت محكّ الشكّ والارتياب..

في كل صفحة من مؤلَّف ثيربانطيس تُوضع الحقيقة عنده موضع الشك بل إنه يؤكد :

بنفس الدرجة التي تُوجد فيها الحقيقة يوجد الخيال.. وهذا لعمري تأكيد صالح للأمس واليوم والغد..

بهذه الفكرة العبقريّة يظل ضون كيخُوطي حيّاً في الأفق الثقافي العالمي.

في كل عصر تبرز رؤى مختلفة عن ثيربانطيس ومع ذلك تظل حياته لغزاً.. هناك مئات الكتب والدراسات التي تلتقط أشكال حضور هذه الشخصية الفذّة.. وفي كل الأبحاث والدراسات نلمس رهاناً على إعادة بناء معالم شخصية ثيربانطيس بواسطة تقاطعات إخبارية أو حكائية أو

تخمينات أو فرضيات للاقتراب من أكبر كتاب الإسبانية.

كيف اهتم الشاعر المغربي المرحوم إدريس الجائي[4] بثيربانطيس ؟ ما خلفية هذا الاهتمام ؟ ما هو الأفق الذي يفتحه أمامنا عمل الجائي ؟

هذا العمل الرمزي مساهمة في التعريف بأدب المرحوم إدريس الجائي، وبشخصيته الثقافية المنفتحة على الآداب الأجنبية.. هذه حلقات بيوغرافية عن ثيربانطيس تؤلف القسم الأول من مشروعه، أما القسم الثاني المكرس لتعريب رواية "ضون كيخوطي" فلا نعلم شيئا عن مصيره ؟!

تقديري لمشروع المرحوم إدريس الجائي حول ميكيل دي ثيربانطيس من نواح شتى :

أولها : أن فئة محدودة من القراء والمثقفين المتابعين قدر لهم قراءة أعمال ثيربانطيس خاصة روايته من بدايتها إلى نهايتها. وهذه الفئة المحدودة و"المفترضة" لابد أن يكون لها صبر حتى تتكيف مع لغة أعماله الأدبية، وتنتصر على صعوبات المعجم القديم والمهجور، الذي يعوق القراءة لدى المؤهلين وغيرهم. ولنا بعد هذا أن نتصور معنى إقدام الجائي على قراءة رواية "دون كيخوطي" في لغتها الأصلية ورهانه على تعريبها...

ثانيها : أن مشروع الجائي هذا يدخل في إطار دائرة اهتمامه بالانفتاح على الأعمال العالمية الكبرى. وقد بني المشروع عنده على اعتبارات منهجية محددة :

- بحث في شخصية ثيربانطيس.
- استقراء لتفاصيل وجزئيات حياته وقيمه الأدبية.
- استعراض مركز لمؤلفاته.
- تركيز على روايته الخالدة "ضون كيخوطي".
- محاولة تعريبها "خدمة للغة الضاد" على حد قوله.

غير أن تعريب الرواية المذكورة ظل في حكم المفقود، علما بأن جريدة "الوحدة المغربية" : الفضاء الذي نشر فيه الجائي حلقاته التسع منجمة عن ثيربانطيس من العدد 195 إلى العدد 204 سنة 1941، ظلت تصدر بعد ذلك، وظل الجائي ينشر بها إنتاجه الأدبي العام !

والجدير بالإبراز في هذا الصدد أن المرحوم التهامي الوزاني ترك ضمن أعماله المخطوطة : "كتاب النابغة المغوار كيخوطي دي لا مانشا"، تأليف ميكيل دي ثيربانطيس سافيدرا، في تسعة دفاتر مقسمة إلى تسعة وأربعين فصلا، ومذيلة بملاحق خاصة بحياة ثيربانطيس وآثاره... ونتمنى أن يتم

افتكاك هذا العمل من الأسر قريبا، فقد ضاعت منا ترجمة الشاعر الجائي لضون كيخوطي ونأمل ألا تضيع منا ترجمة العالم الفقيه الوزاني لها، حتى نتمكن من إدراك الملابسات العامة لهذا التوارد بين الجائي والوزاني في تلك الظرفية المتميزة التي عاشها الشمال، وعاشتها تطوان أساسا.

لم يكتب لمشروع الجائي أن يرى النور كاملا كما أراد وخطط، لأسباب لا ندري تفاصيلها ولكننا نرجح عاملا ذاتيا وجيها متعلقا بطبيعة الحياة الجائية. لقد خبط المرحوم الجائي في غمرات تيار حياتي بين السفر والاغتراب وبالمعنى الوجودي... وزاول من عيش متعب، وعانى من مطالب ممتنعة الحدوث :

أنا صاد، وحول الماء رقرا   قُ، ولكنْ حُرمت حق الورود

وفي حلّه وترحاله بين فاس وطنجة وتطوان وغرناطة وباريس والرباط ظل الرجل مرتقبا، مشربا بالقلق والكبرياء، وهو المجبور :

عرفت الكون مجبورا   ولم أعرفه مختارا
وكنت أخاله نورا   وقد ألفيته نارا

فمثل هذه الحالات النفسية الملازمة كانت تنزع بصاحبها إلى الزهد والإدمان القرائي، دون أن يكون له متسع أو مكترث بجمع بدائعه وبوادهه، وهو صاحب سبق على كل حال!... فهل يكون هذا سببا في عدم ظهور ترجمته لرواية "ضون كيخوطي" ؟

ثالثها : أن قيمة ما كتب الجائي عن ثيربانطيس تنشأ أصلا من مهاراته الأسلوبية والتقنية، وغنى شخصيته، وتعدد جوانبها، وطبيعة نظرته الذكية. وذهنه المستقرئ والمستغرق للمصادر الخاصة بثيربانطيس وقدرته على إعمال حاسة النقد المتفطن.

رابعها : وقوف الجائي على مختلف الإنتاج الإبداعي لثيربانطيس في الرواية، وفي الشعر (رغم أن ما كتبه ثيربانطيس في الشعر لا يرقى إلى مستوى كتاباته النثرية، وقد كان ثيربانطيس نفسه واعيا ومدركا تمام الإدراك بهذا، ويكفي أن نقف على قولته :

"أنا الذي أشتغل دائما،

وآرق لأبدو شاعرا...

لكن السماء لم تشأ منحي هذه النعمة !"

وفي المسرح وغير ذلك، وفي هذا الجانب كان الجائي قارئا مدمنا، وحذرا.

صنف الإسبان عمل ثيربانطيس ضمن النماذج الكبرى للأدب العالمي مثل إلياذة وأوديسا هوميروس والكوميديا الإلهية لدانتي، وأبرز الأعمال الدرامية لشكسبير ... ورواية "ضون كيخوطي" هي بنت ذكاء كاتبها وموهبته المبدعة أولا، كما أنها ثمرة استرفاد من أعمال سابقة لكبار الكتاب الكلاسيكيين من يونانيين ولاتينيين وإيطاليين معاصرين لثيربانطيس، كما وضع ذلك (أرثورو ماراسو) في عمله القيم عن ثيربانطيس والذي نشر بالأرجنتين سنة 1950.

لقد أعجب الجائي بثيربانطيس إنسانا وشاعرا وبطلا ومسرحيا وروائيا ومغامرا...

وأعجب بصفة خاصة برواية ضون كيخوطي من حيث إنسانيتها، وجمالياتها، ورسالتها المعجونة بالطينة الخالدة للإنسان في تعامله مع الواقع ؛ لأن الهاجس الأساس في "ضون كيخوطي" كما يقرر ذلك عبد الله العروي "هو ملاحقة الواقع، قد يظهر هذا التقرير غريبا أول الأمر، إذ من المعروف أن ضون كيخوطي يجري وراء الأوهام، نعم، لكن بجانبه شخص آخر هو "سانشو" الذي ينبهه دائما، ويحاول أن يرده إلى الواقع..."(5).

وشخصيات هذه الرواية تفوق الستمائة، وهي بهذا الكم تتحول إلى شبه رواق تعرض فيه نماذج إنسانية فريدة وممثلة لشرائح اجتماعية ومهنية، وعاكسة لطرائق عيش، وأنماط سلوك... وهذا الكشكول يؤلف – دون ريب – جزءا من الحقيقة الاجتماعية الإسبانية وقتئذ، ويمثل في نفس الآن قيمة توثيقية وبسيكولوجية ذات أهمية لأنها تترك في نفس القارئ أثرا لا يندرس، وذكريات لا تمّحي عن الذوات البشرية خلقَة وخلقا. وهذا طبعا لا يجعلنا نغفل الشخصيات الرئيسية التي تشكل مركز الاهتمام إذ عليها تدور الأفكار والأفعال، وقد جعلها ثيربانطيس نماذج أصلية : ضون كيخوطي، سانشو، دولثينيا، مربية وبنت أخت كيخوطي، الراهب، الحلاق، المتشدق، الدوقات... الخ.

هوامش :

1- ANDRES TRAPIELLO "LAS VIDAS DE MIGUEL DE CERVANTES", Booket - Barcelona - 2005.

وأندريس هذا هو صاحب رواية : "AL MORIR DON QUIJOTE" الحائزة على جائزة LARA. كما يعتبر من الروائيين اللاّمعين، والأكثر انجذاباً إلى الثيربنطيسة في الديوان الروائي الإسباني المُعاصر.

2- EL PAIS - BABELIA - 23 DE ABRIL DE 2005 - P. 7.

3- EL PAIS - BABELIA - 23 DE ABRIL DE 2005 - P. 10-11.

4- نشر المرحوم إدريس الجائي مقالاته عن ثيربانطيس بجريدة الوحدة المغربية بدْءاً من العدد 195 إلى العدد 204 سنة 1940. ثم قدّمت لهذه المقالات ونشرتها بجريدة "الشمال 2000" تعميماً للفائدة من العدد 15 إلى العدد 24 من سنة 2000.

5- محاضرة ألقاها عبد الله العروي بطنجة سنة 1985 بدعوة من نادي 21 الذي كان من أبرز مؤسّسيه المرحوم النقيب الطيب الدليرو.

أثر الكيخوطه في الثقافة العربية المعاصرة

محسن الرملي*

مَدخَل :

من خلال دراستي على مدى أعوام، وبحثي عن أثر الثقافة العربية الإسلامية في الكيخوطه، توصلتُ إلى عدة نتائج، من بينها : أن أثر ثقافتنا في الكيخوطه أكثر بكثير من أثر الكيخوطه في ثقافتنا – حتى الآن –. وربما لا أبالغ إذا ما قلت بأن حضورها وتأثيرها هو أكبر من تأثيرات أية ثقافة أخرى – باستثناء الإسبانية طبعاً كونها ثقافة المؤلف الأصلية –، هذا على الرغم من معرفة وإعجاب ثيربانطيس بثقافات أخرى كالإيطالية والبرتغالية مثلاً..

فثيربانطيس شخصياً، قد كان على احتكاك دائم بالثقافة العربية الإسلامية طوال حياته سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، وقد كان أسيراً في الجزائر لما يقرب الخمسة أعوام مما أحدث في حياته ورؤيته تحولاً جذرياً وكتب كل أعماله بعد سنوات الأسر هذه، باستثناء قصائد قليلة وضعيفة كتبها في وقت مبكر من حياته، ولا نكاد نجد أي عمل من أعماله خالياً من بصمة للثقافة العربية الإسلامية سواء أكانت على شكل ثيمة رئيسية كمسرحياته التي تدل عليها عناوينها (معاملات الجزائر) و(حمامات الجزائر) وروايته القصيرة (السلطانة الكبيرة)، أو على شكل مناخ أدبي وأماكن وشخصيات أو تعبيرات أو حتى إشارات وكلمات. وفي الكيخوطة أحصيتُ أكثر من (35)

---

* د. محسن الرملي : كاتب وأكاديمي عراقي يقيم في إسبانيا malramli@hotmail.com

شخصية ذات خلفية ثقافية إسلامية، ومنها بالتأكيد شخصية سيدي حامد الراوي الرئيسي للرواية، وأكثر من عشرين مثلاً شعبياً وحكمة، وأكثر من (220) كلمة من أصل عربي، إضافة إلى تأثيرات تاريخية ودينية وأدبية، منها ما يتعلق بتَمَثُل الكيخوطه لشروط الفروسية العربية أكثر من تمثله لشروط الفروسية الغربية. كونه يدافع عن الفقراء والمظلومين واليتامى والأرامل والمهمشين، فيما الغربية تأسست للدفاع عن الملوك وأصحاب السلطة والأغنياء.. كما قمت بتحليل وتأويل مغاير لما هو سائد حول رؤية ثيربانطيس للإسلام والمسلمين وللنبي محمد (ص) الذي ترد الإشارة إليه ست مرات في الكيخوطة.

أما عن أثر الكيخوطه في الثقافة العربية فهو أقل بكثير مما هو عليه الحال في بقية ثقافات الأمم الأخرى وآدابها وفنونها، ومن أسباب ذلك بالطبع هو تأخرنا في ترجمتها، وربما أيضاً لكون شخصية مدعي الفروسية (المجنون – الحكيم) لا تُعد مفاجأة للذهنية العربية كما هو الأمر بالنسبة للغرب، لأن التراث العربي حافل بشخصيات من هذا النوع كالتي اصطلح لها (عقلاء المجانين) أو(البهلول) تلك التي تدعي الجنون لتقول ما تشاء أمام السلطات القوية، بل وحتى في العصر الحديث حيال الدكتاتوريات حيث التحول إلى مفهوم (الصعلكة) عند العديد من المثقفين والشعراء الذين كان آخرهم جان دمو في العراق.

عن ترجمات الكيخوطه إلى العربية :

صدرت الترجمات الأولى للكيخوطه إلى الإنكليزية والفرنسية في حياة ثيربانطيس ذاته؛ فكانت الإنكليزية عام 1612، والفرنسية سنة 1614، وتلتها اللغات الأخرى مبكراً حيث صدرت الترجمة الألمانية سنة 1621، والإيطالية 1622، والهولندية 1657 والروسية 1769، بينما تأخرت الترجمات العربية إلى النصف الأول من القرن العشرين، حيث وردت أول إشارة إلى الكيخوطه عربياً حوالي سنة 1860 ضمن الكتابات الصحفية لأحمد فارس الشدياق في صحيفته (الجوائب) التي اهتمت بالشرق والغرب وكانت ناجحة في كليهما. وهناك إشارات، لم نتحقق منها، تتحدث عن ظهور ترجمة جزئية عن الفرنسية في الجزائر سنة 1898. وفي سنة 1923 صدرت عن المطبعة السلفية في القاهرة ترجمة موجزة منقولة عن الكتب المدرسية الفرنسية قام بها العراقي عبد القادر رشيد، وطبعها على نفقته الخاصة، جاءت في 150 صفحة تخللتها الكثير من الصور والرسومات المنقولة، دون أن تحظى بانتشار واسع. ثم تلتها في المغرب جهود ومحاولات التهامي الوزاني حيث عرب الفصول الثمانية الأولى من الجزء الأول سنة 1946، ثم أعاد النظر فيها بالكامل سنة 1950، ونشر أجزاء من ترجمته على صفحات جريدتي (الريف) و(بريد الصباح) في أوائل الخمسينات، وطبع منها (مكتب النشر) ملازم الجزء الأول في أواخر سنة 1953، ثم توقفت عملية طبع هذه الأجزاء دون أن يتوقف هو عن الترجمة التي لم تنشر كاملة حتى اليوم بعد أن اشتغل عليها على مدى

18 سنة متقطعة. وربما يكون الوزاني هو أول من ترجم لفظة الكيخوطه بـ(الخاء) وليس بـ(الشين) لأنه كان يترجم عن الإسبانية وليس عن الفرنسية، حيث عنون ترجمته بـ(النابغة المغوار ضون كيخوطي دي لا مانشا)(1). وفي سنة 1957 صدرت ترجمة الجزء الأول بـ 352 صفحة، عن مكتبة الأنجلو المصرية، قام بها الدكتور عبد العزيز الأهواني وقدم لها وراجعها الدكتور حسين مؤنس، وحالت الاعتراضات الدينية دون ظهور ترجمة الجزء الثاني. وعن المطبعة الكاثوليكية في بيروت سنة 1958، ظهرت منتخبات بتصرف من اقتباس ميشال أبي صعب، ضمن (السلسلة الحمراء) وتحت الأرقام واحد واثنان، الأول بعنوان (الفارس المجنون) والثاني بعنوان (عودة إلى الصواب). وثمة إشارة إلى نسخة موجزة ربما معدة للصغار مع صور ظهرت طبعتها الرابعة عن دار المعارف في القاهرة سنة 1960 م. أما أول ترجمة كاملة للكيخوطه وأشهر الترجمات إلى العربية فهي ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي التي صدرت في القاهرة سنة 1965 م، وأعادت (دار المدى) في دمشق بالتعاون مع المجمع الثقافي في الإمارات طبعها سنة 1998 م، ويؤرخ بدوي مقدمته التي وضعها لها بالأعوام 1955-1956 م. ثم تلتها ترجمتان كاملتان لكل من : د. سليمان العطار سنة 2002 في القاهرة ود. رفعت عطفة سنة 2004 في دمشق. وستكون لنا وقفة مستقبلاً عند طبيعة كل من هذه الترجمات.

وبالطبع ظهرت أيضاً العديد من الترجمات الموجزة والتلخيصات للأطفال والفتيان أو لأغراض المناهج الدراسية، نذكر منها : لجبرا إبراهيم جبرا عن دار ثقافة الأطفال في بغداد الثمانينات، وتعريب وتلخيص لأكرم الرافعي (للفتيان) عن دار العلم للملايين الطبعة الأولى سنة 1994 والثانية سنة 2000 م، وطبعة أخرى في تونس سنة 2004 م، صيّاح الهجم - موجز عن الفرنسية - عن دار الفكر اللبناني في بيروت 1999 م، نسخة من اقتباس ومراجعة للدكتور جوزيف إلياس عن دار العلم للملايين، الطبعة الثانية سنة 2000 معدة لمناهج الدراسة الثانوية، (ضون كيخوطي) عربها ويسرها للشباب عبد الواحد براهم، أعد تمارين المطالعة الميسرة شهاب بن يوسف ورسوم دروتي ورهاني صدرت عن الشركة التونسية للنشر وتوزيع (عالم الكتب) سنة 2001 م، (حكايات ضون كيشوت) جزءان للفتيان لجرجس ناصيف عن دار سماحة في بيروت سنة 2002 م.. وغيرها، وتجدر الإشارة هنا إلى ما لهذه التلخيصات والتعريبات المُتصرِّفة من محاذير قد تؤثر سلباً على كيفية فهم وتلقي الكيخوطه، ومثال ذلك ما يشير إليه زكي العيلة فيما يتعلق بورودها في مناهج الدراسة الفلسطينية، فقد " أثر البتر والتصرف المتعسف على النص المترجم المستل من رواية ضون كيشوت، فبدا السياق مشوشاً، مفككاً ومتقطعاً غير مترابط منذ اللحظة الأولى، وكأنه مبني على اللاشيء، حيث يفتتح الدرس هكذا : "وبعد أن يحدث هذا وأُصبح أنا وتصبح زوجتي آن غيتير ملكة./ ضون كيشوت : ومن الذي يشك في ذلك ؟. سانشو : أنا !.. أنا أشك، لأنني أعرف زوجتي تمام

المعرفة !..". بحيث يصعب على الدارس أن يعرف من هو ضون كيشوت هذا، ومن هي غيتير أو سانشو، بل من هي (دولسينا) التي استجار باسمها وهو يصارع مراوح الهواء وما الذي يريدونه ؟ ولماذا ؟ فالشخصيات ناجزة والأحداث مشوشة، تطأ الذهن دون أي تمهيد، وكان من الأجدى لو اشتمل النص على إضاءات أو أنشطة تتابع النص الروائي وتوضح مساراته وصولاً إلى لحظة الدخول في الصفحات المجتزئة من النص (..) كما يبرز تساؤل مشروع عن السبب في عدم إدراج أية نبذة من سير الأدباء المُتَرجم لهم...."(2).

وفي كل الأحوال لا يمكننا أن نحسب هذا العدد من الترجمات إلى العربية كثيراً وخاصة إذا ما عرفنا بأن عدد ترجمات الكيخوطه إلى الفرنسية قد بلغ الثمانين ترجمة حتى الآن، وبأن الترجمات إلى الإنكليزية قد تجاوزت المائة.

عن صدى الكيخوطه في الثقافة والفنون :

مثلما هو الحال في مختلف ثقافات العالم الأخرى، وبفعل تأثير، هذه الثقافات الأخرى، أيضاً، فقد تحول الكيخوطه أو (الضون كيخوطية) إلى (مصطلح) يتم التعبير به عن السلوك المثالي أو الواهم الذي لا يأخذ بعين الاعتبار معطيات الواقع الذي يحيطه ويتصدى له، إلا أننا وعلى غير ما هو حاصل في بقية الثقافات واللغات، مازلنا نختلف في طبيعة لفظه، وهو أمر نعاني منه في الكثير من المصطلحات الأخرى التي نترجمها، بحكم سوء التنسيق والتبادل لما تتم ترجمته بين البلدان العربية، فنجد الكيخوطه يلفظ ويكتب عربياً بصيغ مختلفة منها : كيشوت، كيخوت، كيخوط، كيخوته، كيشوته، كيخوطه، كيخوطي، كيخوتا.. وغيرها. واسم ثيربانطيس : سرفانتيس، سرفنتس، ثربانتيس، سيربنطيس، ثربانتص، ثرفانتي.. وغيرها، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالشخصيات البارزة الأخرى كالتابع سانتشو، والحبيبة دولثينيا والحصان روثينانته، وأرى أن نحاول إيجاد وسيلة لإشاعة لفظ واحد فيما بيننا، وليكن الأقرب للإسبانية وخاصة أن لغتنا تشترك مع الإسبانية في توفرها على حرفي (الخاء) و(الثاء) فتكون الشخصية (كيخوطه) ومؤلفها (ثيربانطيس).

يُعرَف الكيخوطه عربياً، على الصعيد الأعم، باسم (الضون كيشوت) وذلك بسبب تأثير الترجمات الأولى عن الفرنسية، ولكن مع الوقت صار استخدام (الضون الكيخوطه) وفق اللفظ الإسباني يأخذ مكانه شيئاً فشيئاً بفضل ازدياد عدد المترجمين عن الإسبانية.

وبشكل عام فالكيخوطه لا يعد حتى الآن عملاً معروفاً ومقروءً وواسع الانتشار على الصعيد الشعبي العربي، وهذا أمر لا ضير فيه لأنه أصلاً لم يعد عملاً شعبياً كما كان في القرون السابقة، وتحتاج قراءته الجادة إلى إحاطة بمعرفة ظروف مرحلته تاريخياً وأدبياً كي يتم تقدير أهميته على نحو

أفضل، أي أن قراءته لم تعد كمية وإنما نوعية. فحتى في إسبانيا نفسها، وعلى الرغم من معرفة الناس به وإدخاله في المناهج الدراسية واقتنائه وتبادلهم لنسخه كهدايا في الأعياد والمناسبات، إلا أننا نلمس بوضوح عدم قراءتهم له كما تُقرأ روايات البيستسلار، بحيث تجد بيسر بين العامة من يظن بأن دون كيخوته هو كاتب كلاسيكي قديم ولا يعرف بأنه شخصية روائية متخيّلَة، وهكذا في عالمنا العربي أيضاً يكاد ينحصر تداوله بشكل خاص بين النخبة المثقفة، بل أن الغالبية من المثقفين العرب يتحدثون عنه وفق معرفتهم المعلوماتية العامة عنه ولم يقرؤوه، وهذا باعترافهم صراحة أو من خلال التشوش والأخطاء التي نجدها في حديثهم والكتابة عنه أو حتى توظيفه.

وبشكل عام فإن طبيعة توظيف الكيخوطه في الأعمال الإبداعية العربية لا تختلف عن سواها من حيث فكرة استجلابه إلى الحاضر سواء هو بشخصه، أو الكتاب الرواية أو من خلال الاستيحاء والتقمص لشخصية الكيخوطه، إلا أن الفارق هو في قلة ومحدودية هذا التوظيف وبكونه أقل عمقاً وأصالة عما هو عليه الحال في نتاجات ثقافات أخرى. لذا ربما تكون كلمة (صدى) أكثر دقة من الحديث عن (تأثير) حقيقي وكبير للكيخوطه في الثقافة العربية، على الرغم من عثورنا على نماذج وعينات في مختلف الأجناس والفنون الإبداعية العربية باستثناء السينما. وهنا نذكر بعض هذه العينات التي وجدنا فيها صدى للكيخوطه بشكل يتجاوز، بقليل، مجرد الإشارة إليه.

في الشِعر :

نلاحظ بأن الحضور الأوسع للكيخوطه قد كان في الشعر وذلك بحكم تفوق النتاج الشعري العربي كماً ونوعاً على بقية الأجناس، ولكون الكيخوطه مطواعاً كرمز يمكن توظيفه لمختلف الأغراض. وكأمثلة على ذلك ما جاء في قصائد لكل من: نزار قباني في قصيدته (متى سترحلون ؟) التي كتبها بعد نكسة حزيران 1967، محمد الفيتوري في قصيدته (ضون كيشوت الثاني) ضمن ديوانه (اذكريني يا أفريقيا) بيروت 1970، عبد الله حمادي في قصيدته (ضون كيخوطي يقطع الطريق[3] في العدد التاسع من مجلة Almenara الإسبانية سنة 1976، يوسف الخال (رسائل إلى ضون كيشوت) بيروت 1979، أرشد توفيق في قصيدته (ضون كيشوت) ضمن ديوانه (النجمة والدرويش) الموصل 1979، محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته (ضون كيشوت على فراش الموت) ضمن (الأعمال الشعرية) القاهرة 1985، نجيب سرور في قصيدته (فارس آخر زمان) مجلة الأقلام العراقية 1975 ومن ثم ديوانه/ القصيدة (لزوم ما يلزم) القاهرة 1996 حيث نجد بأن نجيب سرور هو أكثر الشعراء العرب جديةً وعمقاً في تقمصه وتوظيفه لروحية الكيخوطه، ويليه في هذا الأمر ممدوح عدوان الذي انتهى بإصدار بحث قصير وقصيدة (رحلة ضون كيشوت الأخيرة) ضمن كتابه (نحن ضون كيشوت) بيروت 2002، أحمد هيكل في قصيدته (حكاية الفارس والحصان) ضمن ديوانه (أصداء الناي) القاهرة 1980، محمد القيسي في قصيدته (منزل ضون كيشوت) ضمن

ديوانه (منازل في الأفق) دمشق 1985، أحمد سويلم في قصيدته (أمام تمثال ضون كيشوت) ضمن ديوانه (السفر والأوسمة) بيروت 1985، عبد الكريم كاصد في قصيدته (حكايات من عراقيا) بغداد 2005، هذا إضافة إلى العديد من القصائد العربية للشعراء الشباب والمنشورة في مواقع الصحف الإلكترونية مؤخراً، مثل قصيدة (عقبة بن نافع في حانة إسبانية) لعبد الكريم كاظم، وقصيدة (لا يكفي الذي يكفي) لفواز قادري وقصيدة (مجموعة صور) لعامر العمار.. وغيرهم.

في القصة القصيرة :

في القصص القصيرة نجد أمثلة لكل من : جليل القيسي في قصته (أحلام الفارس الحزين ضون كيشوت) مجلة (الآداب) عدد سبتمبر سنة 1974 حيث يتحدث البطل عن تجربة قراءته لرواية الكيخوطه وتأثيرها على رؤيته للعالم الذي يحيطه، ويطرح أسئلة عنها، ولماذا حتى أحلامه تتحول إلى معارك ؟ وهكذا إلى أن ينساها عند صعوده للحافلة فيستعيد وعيه لواقعه الواقعي. هاني الراهب في قصته (ضون كيشوت) يتمثل الكيخوطه أيضاً ويعنون مجموعته القصصية صراحة بـ(جرائم ضون كيشوت) دمشق 1978، إدوار الخراط في قصته (ضون جوان أم ضون كيشوت ؟) صحيفة (القدس العربي) العدد 11642 بتاريخ 4 يناير 1995، حيث يتناقش البطل مع حبيبته عن جوانب في شخصيته محاولاً تشخيصها عبر نموذجي الضون جوان أو الضون كيخوطه، فيقول : "كنت أتصور أنني على الأرجح ضون كيشوت ولست دون جوان، أطلع برمح مكسور عفا عليه الزمن، بدرع لا جدوى فيها، لكي أعيد وجه العالم إلى براءته الأولى، يعني، وأنجد المظلومين، وأبحث عن العدل لكي أنفذه، أحب دولسينا الواحدة ذات البهاء الخارق التي لا يضارع جمالها، ولا أصل إليها أبداً مهما كان الأمر..". محسن الرملي في قصته (رحال ومهرتي جرحي) ضمن مجموعته (أوراق بعيدة عن دجلة) مدريد 1998 حيث يتلاقى البطل مع تمثال الكيخوطه وتابعه وسط مدريد مرتين تفصل بينهما متغيرات وترحال إلى العراق والأردن، الزبير بن بوشتي في قصته (ثرفانتي وتنين المدينة) التي نشرها في مجلة (نزوى) في يناير 2000 وتتشابه معها – بشكل يثير التساؤل – قصة الطاهر بن جلون (ضون كيشوت في طنجة) ترجمة : جودت جالي والمنشورة في صحيفة (اللوموند دبلوماتيك) أغسطس 2005، و(أخبار الأدب) القاهرة العدد 641 بتاريخ 23 أكتوبر 2005 و(الزمان) بغداد في 2005/12/4 م، فكلاهما يستجلب شخصية الكيخوطه إلى مبنى المسرح الذي يحمل اسم ثيربانطيس في طنجة، عبد الهادي سعدون في قصته (ماذا يمكن أن أكون غير مورو؟) ضمن مجموعته (انتحالات عائلة) مدريد 2002 والتي يفتتحها بعبارة لثيربانطيس : "لا تحاول أن تجدد العالم.." ويهديها إلى راوي الكيخوطه سيدي حامد بن الجيلي ومتصادياً مع طريقته في اتباع تقنية السرد الواعي لذاته.. وحتماً ثمة قصص عربية أخرى وردت فيها إشارات إلى الكيخوطه بشكل أو بآخر.

في المسرح :

باستثناء الإشارات العابرة والترجمات كالتي قام بها الدكتور صلاح فضل لمسرحية (أسطورة ضون كيشوت) لبويرو باييخو ضمن سلسلة (من المسرح العالمي) الصادرة في الكويت سنة 1979، نجد مسرحية كتبها إبراهيم فتحي عشماوي بعنوان (في انتظار.. ضون كيشوت) وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1998 بـ 139 صفحة. وأعد الدكتور محمد قارصي في دمشق عن الكيخوطه مسرحيته (شحادة ذي اليذل) سنة 1989، وفي المشهد الثالث من مسرحية (المزبلة الفاضلة) لعباس أحمد الحايك، نجد الممثلين يحاولون التدرب على تمثيل مشهد من مسرحية (ضون كيشوت) التي كتبها ميخائيل كولجاكوف وترجمها إلى العربية الدكتور هاشم حمادي سنة 1998. ويلاحظ بان أكثر توظيف للكيخوطه في المسرح العربي قد كان في فلسطين، ربما لحاجتهم إلى التذكير بالبطل المثالي دائماً مهما تكن قسوة واختلاف الواقع عما هو مبدأي ونضالي، فكما يقول الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاور : "إن فينا كشعب فلسطيني شيئاً من ضون كيشوت : العناد، والرغبة في التغيير، ورفض الشر، مع فارق، هو أننا نقاتل طواحين الأرض التي تطحن حياتنا، لا طواحين الهواء(4). ومن آخر العروض المسرحية للكيخوطه في فلسطين هو الذي تم في حيفا من إخراج سمير خوري، وعرض آخر للأطفال من إعداد وإنتاج (مسرح جبينة) في حيفا أيضاً ضمن موسمه 2005– 2006. كما عقد ممدوح عدوان في كتابه مقارنة بين دون كيخوته وشخصية آزاد آمر القلعة في مسرحية (منمنمات تاريخية) لسعد الله ونوس. وفي الأوبرا أشرف الدكتور عبد المنعم كامل رئيس دار الأوبرا المصرية على عرض باليه (ضون كيشوت) من إخراج إرمينيا كامل وبمصاحبة أوركسترا أوبرا القاهرة من 4 إلى 7 ديسمبر 2005 وذلك على خشبة المسرح الكبير بالأوبرا.

في الرواية :

يرى كونديرا، بأن الروائيين إذا كانوا يدينون لأحد فيما يصنعون فهم مدينون لثيربانطيس، ويؤكد الناقد الفرنسي رينيه جيرارد بأنه لا توجد أية رواية غربية على الإطلاق خالية من بذرة أو من جينات أصلها في أعمال ثيربانطيس(5). فقد صار من المسلَم به أن الكيخوطه قد شكلت نقطة التحول الذي انطلقت من بعدها ولادة الرواية الحديثة، لذا سنستثني الجوانب التأويلية فيما يتعلق بعلاقة الرواية العربية بالكيخوطه، ونشير فقط إلى ما ورد فيها عنه بشكل مباشر أو صريح، وضمن هذا القياس سنكتشف شحة وندرة الروايات العربية التي تعرضت لذكر الكيخوطه حتى الآن، وأن أبرز مثال لدينا هو رواية (حارسة الظلال) والتي تحمل عنوان ثانوي آخر هو (ضون كيشوت في الجزائر) للكاتب الجزائري واسيني الأعرج التي صدرت أولاً بالفرنسية سنة 1998 ثم بالعربية عن (دار الجمل) في ألمانيا سنة 1999 م. بطلها صحفي إسباني اسمه باثكيث ثيربانطيس دي آلماريّا

ينحدر من نسل ثيربانطيس، وفي داخل الرواية يناديه مرافقه الجزائري حسيسن باسم دون كيخوته.. جاء بهدف البحث عما تبقى من آثار جده في الجزائر، وتوافق دخوله مع إعلان الجماعات المسلحة الجزائرية، حينها، عن نيتها بقتل أي أجنبي يدخل البلد، فيتبنى أمره موظف وزارة الثقافة حسيسن ويضطر إلى إيواء ضيفه في بيت جدته (حنة) الذي سيضطر هو نفسه للجوء إليه بعد تلقيه رسالة تهديد بالقتل، سيتم حجز الإسباني وسيعاني حسيسن لاحقاً من الاختطاف والتعذيب.. الخ. يورد الأعرج في روايته معلومات عن ثيربانطيس ويصف الحال الحاضر لمغارة ثيربانطيس في حي بلكور وسط مدينة الجزائر، إلا أننا سنجد ضغط الأحداث السياسية وأحداث العنف هو الذي سيهمن على أجواء الرواية ورسالتها فيؤدي بالتالي إلى تهميش ما يتعلق بثيربانطيس بحيث يبدو كأنه مفتعلاً ومُقحماً على مناخ الرواية، أو مجرد كونه حجة تقنية غير متعاشقة مع لحمة النص عموماً.

نذكر أيضاً بأن بعض الاقتباسات من الكيخوطه قد وردت في رواية (صلصال) للسورية سمر يزبك الصادرة في بيروت 2005.

في الفن التشكيلي :

سنة 2001 أسست الصحفية السورية ملك مصطفى دار نشر باسم (الضون كيشوت) تقوم بعملها ومنشوراتها بين اللغتين العربية والإسبانية وبين دمشق ومدريد، وهي التي قامت بتبني إقامة معرض تشكيلي (هو الأول من نوعه عربياً) خاص بالكيخوطه سنة 2003 يضم مجموعة تخطيطات ولوحات ومنحوتات وخزف وغرافيك لتشكيليين عرب وتم تقديم هذا المعرض في دمشق ثم انتقل إلى مدريد ومدن أخرى، وطبعت الدار كتاباً ملوناً يضم عدداً من هذه الأعمال لفنانين أمثال : عبد الكريم سعدون، عبد الله مراد، عبد الجبار الغضبان، عبد الكريم فرج، أحمد معلا، علي علي، علي مقوص، أسعد عرابيي، أسماء فيومي، إدوار شهدا، إلياس ميشيل الزيات، فادي يازجي، فائق دحدوح، غسان النعنع، غسان السباعي، محمد حنوش، إحسان عنتابيي، عصام درويش، عتاب حريب، خالد تكريتي، كاظم شمهود، خالد كاكي، ليلى نصير، منقذ سعيد، مصطفى علي، نذير إسماعيل، نذير نصر الله، نزار صابور، حقي جاسم، سعد يكن، طلال أبو دان، وليد الأغا. وبالطبع فقد تناول كل منهم موضوعة الكيخوطة من وجهة نظره الخاصة وفهمه ووفق طبيعة أدواته الفنية، حيث يصف رسمي الجراح ذلك بالقول : ".. فمنهم من ذهب إلى المبالغة إلى حدود بعيدة في رسم حصان البطل ضون كيشوت وحمار تابعه سانشو كما يظهر ذلك جلياً في لوحة سعدون، واكتفى آخرون باستحضار أجواء سوريالية لفضائه التصويري كما في لوحة مراد درويش.. ولجأ عدد من الفنانين إلى التقاط رمز واحد من الرواية وبنوا التكوينات بحس وملمح شرقي، وهو إسقاط قصدوا فيه المزج بين الثقافتين الإسبانية والعربية والمتقاطعات بينهما ومحطات الالتقاء، وعمد آخرون إلى

التجريب والاكتفاء بأقل ما يمكن من التفاصيل كما يتضح ذلك في لوحات إسماعيل وعنتابيي ومعلا وصابور وفيومي وفرج، فيما كان إنجاز الآخرين من طبعات جرافيكية أو نحت عبارة عن فضاءات تأويلية عكست حساً وعمقاً سردياً وبصرياً(6). وبدعم من معهد ثيربانطيس في المغرب وبمناسبة المئوية الرابعة للكيخوطه، قام أيضاً الفنان المغربي عبد الباسط بن دحمان سنة 2005 بمشروع مقاربة تشكيلية عربية أخرى لشخصية دون كيخوته. هذا عدا الرسومات العديدة لفنانين عرب رافقت العديد من الطبعات المتعلقة بالكيخوطه. وكذلك في فن الكاريكاتير قام الرسام كاظم شمهود بإنجاز سلسلة من الرسوم الكاريكاتورية التي تتناول قضايا معاصرة يدخل فيها الكيخوطه، كشخصية رئيسية، بصيغ مختلفة.

في التلفزيون :

باستثناء ما قدمته بعض قنوات التلفزة العربية من أفلام غير عربية استندت على رواية الكيخوطه، أو المسلسل الكارتوني الإسباني مدبلجاً بالعربية، فإن الإنجاز التلفزيوني العربي الأهم في هذا الصدد قد كان مسلسل (رحلة السيد أبو العلا البشري)، الذي تم عرض الجزء الأول منه سنة 1983 من تأليف الكاتب المصري أسامة أنور عكاشة وبطولة محمود مرسي وإخراج محمد فاضل، ثم الجزء الثاني في عقد التسعينات – الذي تعرض للمنع ووقف البث –. لقد أشار المؤلف صراحة إلى استناده واقتباسه لثيمة العمل من الكيخوطه، إلا أن المتميز فيه هو نجاحه في استلهام روحيته بشكل معاصر وعميق فعلاً، حيث البطل بعمر الكيخوطه، شخص قارئ، طيب وحساس، غاضب على سوء الأحوال من حوله فينتقل من بلدته الصغيرة إلى القاهرة كي يكافح هناك ضد الفساد ومساوئ السلوكيات، وعادة ما تعود عليه مساعيه الحسنة النوايا بالأذى لكنه يواصل بلا مهادنة. ويقول الروائي خيري شلبي بأن "أبو العلا البشري هو أول معالجة مصرية لدون كيخوته. فنحن أمام رجل مثقف ذي ضمير حي، ثائر، رافض لكل الأوضاع المتردية في البلاد، يجمع حوله بعض العناصر النظيفة المناضلة يقاوم بها عناصر الفساد وآثارها المنتشرة في كل مكان في جميع الهيئات والمؤسسات. على أن نضاله كان إيجابياً، يتمثل في إقامة مشروعات مضادة للمشروعات الفاسدة، مستخدماً في ذلك بعض ثروة خاصة جمعها من كده وعرقه، يكملها بمشاريع كبيرة تستولد المال الشريف لينفقه في حل مشاكل الناس المحيطين به..."(7).

هناك أيضاً شريط أغاني المسلسل صدر لاحقاً بعنوان (مبسوطين) بصوت علي الحجار وكلمات الأبنودي والحان عمار الشريعي. وقد حقق هذا العمل/المسلسل نجاحاً كبيراً حيث شاهدته الملايين العربية وتلمست روحيته الكيخوطية، ومن الطريف هنا أن البعض قد صار ينادي الممثل محمود مرسي بـ (أبو العلا البشري)، وهو أمر يذكرنا بتشابهه مع الخلط بين ثيربانطيس والكيخوطه..

في الدراسات :

عدا الإشارة المبكرة الأولى للشدياق، كتب محمد مندور مقالا له بعنوان (ضون كيشوت) سنة 1944 وضمَّنه لاحقاً في كتابه (نماذج بشرية)، ثم تبعه سنة 1956 محمود أمين العالم بمقاله (ضون كيشوت – ثيربانطيس ؛ الرمز الإنساني العميق) والذي ضمَّنه لاحقاً في كتابه (الإنسان.. موقف)، وفي سنة 1957 كتب الدكتور حسين مؤنس (النفس الأندلسية في كتابات ثيربانطيس) التي قدم بها ترجمة الهواني، ثم كتب رجاء النقاش سنة 1958 (لماذا نصادر ضون كيشوت ؟!) وقوفاً أمام الاعتراضات الدينية التي واجهتها ترجمة الأهواني، وضمَّن مقاله هذا لاحقاً في كتابه (أصوات غاضبة في الأدب والنقد)، وتتسم هذه المقالات الأربع بكونها تعريفية بالكيخوطه ومؤلفه أكثر من كونها تحليلية من حيث العناصر الفنية والأدبية، ولكنها في كل الأحوال تمثل بدايات التناول الصحفي والثقافي الدراسي الجاد للكيخوطه. وقد قامت المستعربة الإسبانية ماريا خ. بيغيرا بترجمة هذه المقالات الأربع إلى الإسبانية مع مقدمة تعريفية بمؤلفيها وتحليلية لها سنة 1975 م[8].

إلا أن أول كتاب متكامل ظهر عن سيرة ثيربانطيس وتعريف بأعماله بالعربية قد صدر في تطوان بالمغرب سنة 1947 عن مطبعة المخزن، بمناسبة المئوية الرابعة لمولد ثيربانطيس، بعنوان (**ثيربانطيس.. أمير الأدب الإسباني**) أنجزه نجيب أبو ملهم وموسى عبود بدعم من اليونسكو آنذاك وبرعاية (المندوبية السامية الإسبانية بالمغرب/ نيابة الأمور الوطنية/ مكتب الترجمة)، وأشارا في مقدمتهما إلى أن هذا الكتاب بداية لمشروع كبير لترجمة سلسلة من الأعمال الأدبية الإسبانية، والتي يبدو أنها لم تتحقق بسبب توقف دعم المشروع. وبالطبع فإن اللغة التي كُتب بها هذا الكتاب هي لغة تقليدية وبمصطلحات تلك الفترة، كما أنهما لم يشيرا إلى مصادرهما التي يبدو أنهما قد عرّبا عنها بتصرف، إلا أن ما قاما به هو جهد كبير ورصين يستحقان منا الشكر عليه، ومن اللافت للنظر أيضاً هي الأربعة أبيات التي وضعاها في أول صفحة في الكتاب، حتى قبل المقدمة، ولم يشيرا فيما إذا كانت تعريباً لفحوى أبيات أجنبية ما، أم أنهما أو أحدهما أو غيرهما قد قام بنظمها، فلو كانت منظومة، وهي، على الأرجح كذلك، كما تبدو من حيث طبيعة صياغتها، فيمكن عدها أول نص إبداعي عربي يشير إلى ثيربانطيس وإبداعه، وهذا هو نص المقطع الشعري :

"ملكُ اليراع بمنطق الأسبانِ   شرفٌ يُكلل مفرق الأوطانِ
قد غُصتَ في لُجَج الحياة مشمِراً   ونشلتَ دُراً حافلاً بمعاني
وجسَستَ من هذي البرية مَنبَضاً   نبضاته غابت عن الأقران
يا ذا البصيرة والبلاغة والنُهى   هذا مقامك في بني الإنسانِ"

وعدا ما تمت ترجمته إلى العربية من دراسات ومقالات عن ثيربانطيس والكيخوطه ككتاب

أونامونو (حياة ضون كيخوطه..) الذي ترجمه علي جابر في دمشق 1987، و(ضون كيخوطه في القرن العشرين: مختارات من مقالات إسبانية) التي ترجمها الدكتور محمود صبح والدكتور خوليو كورتس في مدريد سنة 1968، ومقالة السير والتر رالي (ضون كيخوطه) التي ترجمها نجيب المانع ضمن كتاب (مقالات نقدية مختارة) الصادر من سلسلة (الموسوعة الصغيرة) في بغداد سنة 1994. وغيرها، فقد ظهرت أيضاً دراسات وقراءات عربية مباشرة عديدة في كتب مستقلة أو كفصول ضمن كتب، منها: (ضون كيشوت بين الوهم والحقيقة)، وهبة غبريال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة 1989 م، 167 صفحة. (ضون كيشوت) ضمن الجزء الرابع من (كتب غيّرت الفكر الإنساني)، أحمد محمد الشنوان، عن الهيئة المصرية العامة في القاهرة سنة 1995. (نحن.. ضون كيشوت) بحث وقصيدة، ممدوح عدوان، دار قدمس، سلسلة دراسات قدمس (رقم 8)، بيروت 2002 م. (أصداء وملامح عربية وإسلامية في رواية ضون كيخوطه)، د.مصطفى كامل الشيبي، دار الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (رقم 470)، بغداد 2002م، 174 صفحة.

وفي كتاب (متوالية القديم والجديد) للدكتورة آمنة النصيري والدكتور عمر عبد العزيز الصادر في الشارقة سنة 2002 قام المؤلفان بعقد مقارنة بين الكيخوطه وبين (أبو حنيفة النميري) المعروف بكونه أحد رعاديد العرب، فكلاهما - النيري والكيخوطه - يخلق لنفسه رؤية افتراضية لا تنطبق على الواقع وإن اختلفا بكون أحدهما يصاب بهوس الشجاعة والآخر بالخوف، ويستخدم المؤلفان مصطلح (الضونكيشوتيزم) للحديث عن التلاقي والافتراق بين الحلم والواقع.

وخصص حسن حميد في كتابه (خمسة روائيين عالميين) الصادر سنة 2004 ضمن سلسلة كتاب الرياض برقم (124) فصلاً عن ثيربانطيس وعن عمله الكيخوطه إلا أنه وقع في العديد من الأخطاء المعلوماتية وبالتالي في المغالطات التأويلية الشخصية غير الموضوعية، حيث يتحدث عن حكم على ثيربانطيس بقطع يده اليمنى وهروبه من وجه العدالة إلى إيطاليا وعمله بالقرصنة وانغماسه بحياة الابتذال والشهوات وما إلى ذلك مما يشوه أكثر مما يضيء!.

(ثيربانطيس في الحامة)، جمال غلاب، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2005 م، 160 صفحة. وهو كتاب يقوم بوصف المناخ والمعطيات التاريخية التي عاصرها ثيربانطيس ويركز في جزء منه على الفترة التي أمضاها أسيراً في الجزائر، يحفل الكتاب بكم كبير من المعلومات التاريخية ويتدخل فيه الكاتب أحياناً بصوته الشخصي.

هذا وتجدر الإشارة إلى العديد من الأوراق البحثية والمداخلات التي شارك فيها مثقفون عرب في عدد لا بأس به من الندوات التي تناولت ثيربانطيس والكيخوطه، وخاصة التي عقدت في عام

2005 في أكثر من بلد عربي وبالتعاون مع معاهد ثيربانطيس الإسبانية فيها، ومنها تلك التي نظمتها كلية الآداب في الرباط في شهر مارس/آذار وشارك فيها : إبراهيم الخطيب، حسين بوزينب، محمد بنيس ومحمد أوبالي. والندوة التي نظمها أتيليه القاهرة في الشهر نفسه وشارك فيها : أسامة عرابي، محمود السيد وطلعت شاهين. وكذلك التي نظمتها كلية الآداب في الدار البيضاء أيام 25–26 من أبريل بعنوان (ضون كيخوطي : قراءات مغربية)، وشارك فيها عن (البناء الروائي) كل من : حسن بوتكى، محمد البكري، سعيد بن عبد الواحد، سعيد يقطين. وفي محور (لغة الكتابة والأجناس الأدبية) كل من عبد السلام عقاب، عبد الإله براكسى، حسن حلمي. وحول (أبعاد التناص والقضايا الثقافية) كل من محمد بلاجي، محمد رقيد، فدوى الهزيت، إسماعيل العثماني، فيصل الشرايبي. وعن (التلقي) كل من محمد الداهي، سلوى الإدريسي، مصطفى جباري. وعن (الترجمة) كل من إبراهيم الخطيب، نرمين بن إدريس، عبد الرحيم حزل. وتزامناً مع هذه الندوة تحدث محمد برادة عن (دون كيخوتي وتأسيس حداثة الرواية) في معهد ثيربانطيس. والندوة التي أقامها اتحاد كتاب المغرب بالتعاون مع معهد ثيربانطيس في طنجة أيام 20–21 من يناير سنة 2006 بعنوان (ضون كيخوطي : قراءات وتأويلات نصية وثقافية) ومن بين المشاركين فيها أحمد المديني، شعيب حليفي، عبد الرحمن فتحي، عبد الطيف شهبون، محسن الرملي، خالد الريسوني، مصطفى النحال، مزوار الإدريسي. وغيرها من الندوات التي عقدت في أكثر من بلد عربي وأخرى في إسبانيا وغيرها شارك فيها باحثون ومثقفون عرب.

من آراء المثقفين :

إن الاطلاع على بعض الآراء الحديثة لأسماء بارزة في ثقافتنا العربية الآن(9)، يكشف بوضوح عن عدم القراءة الصحيحة للكيخوطه من قبل بعضهم، أو حتى عدم قراءته أصلاً، فيقعون في التناقض أو التهويم والتعمية أو المبالغة والخطإ أحياناً.. فمثلاً نجد عبده وازن – الذي أعد ملفاً عنه بمناسبة ذكرى نشره الأربعمائة – يقول : "وما يجب عدم نسيانه أن ثيربانطيس سعى في روايته إلى تصويب بعض المعتقدات الإسبانية الشعبية الخاطئة عن الإسلام (..) فالبلدان التي تنقل فيها فارس (طواحين الهواء) ومرافقه تنتمي إلى الخريطة المتوسطية. فهما لم يثنيا عن التجوال بين استانبول والجزائر وتونس وإيطاليا وقبرص وفرنسا علاوة على أنحاء إسبانيا الشاسعة". ويقول بنسالم حميش: "لم أطلع على النص الكامل لتلك الرواية إلا إبان تعليمي العالي في سبعينات القرن الفائت. وذهب إعجابي بها إلى حد محاولة قراءتها في الأصل الإسباني للغوص في جوها الأندلسي !(..) وكنت في ذلك الوقت قد تخيلت بعثة لبطلنا، استرعت فيها انتباهه بعض ربوع العرب. كتبت إذ ذاك نصاً مطولاً" ثم يورد مقاطع من نص ساذج. ويقول فؤاد التكرلي : "فانكفأت عليها أقرأها. لم أتمتع بها إلى النهاية وتملكني الملل بعد النصف الأول منها، ويبدو أن من المستحسن أن تُقرأ على

مهل وخلال مدة طويلة، تغلباً على تشابه الأوضاع المتكررة فيها". ويقول محيي الدين اللاذقاني : "ضون كيخوطي الذي رفض أن يستسلم لفكرة انقراض عصر الفروسية الذي أراد أن يحيه بحمار هزيل وخوذة ورقية ورمح مكسور". البعض يلجأ إلى الوصفة اللغوية في حديثه عن الكيخوطه كما فعل سليم بركات مثلاً في قوله : "كل واقع يغدو واقعياً بعبوره المطهر الخيالي، والوحشة، وحدها، تصنع التاريخ الحالم : لن أجد ضون كيشوت في سياق غير هذين. لن أجد ضون كيشوت إلا في ذاكرته الثانية، التي تستعيد لامانشا المفقودة من براثن لامانشا الظاهرة، على نحو ممزق في عذاب النص ذاته، المطهو، في أناة، على نار من شفقة ثيربانطيس ونقده. دولسينيا عزلة إضافية، ارتقاء بالمتاهة، في الغرام، إلى علم ذي خصائص مرفهة كالعبث"، فيما يحاول إدوار الخراط الإشارة بشكل ما إلى أثر للكيخوطه في أعماله تحت تساؤل "تساوق أم استلهام ؟" حيث يقول : "على رغم الأقنعة – التجليات المتعددة، دون كيخوته في (رامة والتنين)، (الزمن الآخر)، (يقين العطش)، على الأقل شريان دون كيخوتي يضرب في صلب هذه الرواية الواحدة، الثلاثية الأجنحة، ويعمل في الشخصية، الفارس القديم المتجدد أبداً يفيض دائماً بعرام بحره الزاخر المتلاطم، وما من شك في أن ميخائيل والعمل الذي يحيا فيه، قد التاثا بقطرات على الأقل من خير ضون كيشوت وموج جماحه".. وبعد محاولة مسترسلة على هذا النحو ينتهي الخراط، وهو يدرك عدم وجود لعلاقة حقيقية، سعى لإثباتها عبثاً، فيقول : "من غير أية رغبة في المقارنة، مرة أخرى، ولا أي سعي لإقامة تشابه ما، أتصور أن قطاعاً أو إشعاعاً ما، من الشمس السوداء الساطعة التي تسكن ضون كيشوت قد وجدت طريقها أيضاً إلى ميخائيل، على اختلاف مسار المجرات، في سماء وأرض مازالتا عندي، على كل انصياعهما للحب وللمعرفة وتأبيهما عليهما، في آن واحد، موضع سؤال متصل".. وهذا نوع من التبرير للتبرير ولكنه لا يُبرِره أيضاً. كما نلمس في أغلب رؤية المثقفين العرب للكيخوطه سعيهم لاتخاذه كنوع من الصورة التي ترمز إلى حال امتنا العربية الآن أو الإنسان العربي فرداً ومنهم الكاتب نفسه. فيقول تركي الحمد : "ولو أردنا أن نتحدث عن دون كيخوته اليوم، أو كيف نرى إليه من خلال لحظتنا الحاضرة، أستطيع أن أقول إنه الإنسان العربي اليوم، فالعربي اليوم في كل نظراته، في كل تحولاته، في تفكيره، هو يعيش في عصر لكن عقله ينتمي إلى عصر آخر". وتقول غادة السمان : "لست مضطرة إلى تخيل ضون كيشوت في صورة جديدة فأنا أراه كل صباح في المرآة في وجهي كلما استيقظت من نومي بعينين جديدتين. في كل منا شيء من ضون كيشوت الذي اخترعه ميغيل دي ثيربانطيس (..) وفي بعض أبطال قصصي قبس من ضون كيشوت كما في ماريا وخليل وأمجد. وكلنا ضون كيشوت بمعنى ما، ولذا يستمر..". وتقول نجوى بركات : "أنا هيدالغو ضون كيشوت دو لامانشا.. خيال هذا الزمن الرث، فارس حروب شمطاء ساقطة الأنياب منزوعة الحوافر. أصحو، بين الجرعة والأخرى، بين (الصاروخ) و(الشمّة) وأنادي بما بقي حيّاً في حنجرتي : روسينانتي !. ولا أجد فرسي العجوز، فأتسلق رمحي وأقلب درعي..". ويقول فؤاد

التكرلي : "كلنا ضون كيشوت ولكن لا أحد يشبه هذا المجنون البريء الذي حيره مأزق الأحلام ولم يستطع قط الخروج منه" !.

وفي الختام، تجدر الإشارة إلى أن عام 2005 قد كان أكثر الأعوام العربية اهتماماً بالكيخوطه ومؤلفه، وكان للدور الإسباني الداعم والمروج عالمياً لاحتفالية الذكرى المئوية الرابعة لصدوره، أهمية في ذلك، ونأمل أن لا يعود النسيان ليطوي صفحة الاهتمام العربي بهذه التحفة الإنسانية.. وإنما على العكس؛ نأمل أن يكون بداية لانطلاقة تَعَرُّف وتعريف وتوظيف أوسع وأشمل.. ومتواصل.

هوامش :

1- إبراهيم الخطيب، أول عيد للكتاب العربي ولد منذ 25 سنة في ذكرى وفاة ثيربانطيس، صحيفة (الشرق الأوسط) العدد 9665 بتاريخ 15 مايو 2005.

2- زكي العيلة، القصة القصيرة في المنهاج الفلسطيني، كتب المطالعة والنصوص للمرحلة الأساسية العليا نموذجاً، صحيفة (الأيام الإلكترونية) بتاريخ 5 تشرين الأول 2004.

3- لسنا متأكدين من دقة هذا العنوان بأصله بالعربية كوننا ترجمناه عن دراسة أشارت إليه منشوراً باللغة الإسبانية.

4- من كلمته التي ألقاها في جامعة أوتونوما في مدريد ضمن ندوة (فلسطين في الأدب) التي أقيمت في أيام 9-11 آذار 2005 ونشرت في جريدة (القدس العربي) ومنابر إلكترونية عديدة.

5- Angel basant, Cervantes y la creacion de la novela moderna, Ed. Anaya, Madrid 1992, p. 75

6- رسمي الجراح، رواية ضون كيخوطي : من إلهام القارئ إلى شحذ خيال الرسامين، جريدة (الرأي) الأردنية، العدد 12854 بتاريخ 2005-12-2 م.

7- خيري شلبي، حول وقف بث مسلسل "أبو العلا البشري" (90).. ضون كيشوت في عبثية الواقع المصري !، صحيفة (القدس العربي) العدد 2118 بتاريخ 1996-3-1 لندن.

8- Maria J. Viguera, Don Quijote en andadura egipcia, Revista(Almenara), vol7-8, Madrid 1975

9- كل الآراء الواردة هنا نشرت في جريدة (الحياة) بتاريخ 17-2005/1/18 م، باستثناء رأي اللاذقاني فقد ورد في صحيفة (الشرق الأوسط) العدد 9545 بتاريخ 2005-1-15 م.

التلقي العربي لضون كيخوطي

محمد الداهي

تمهيد :

تستتبع نظرية التلقي علاقة جدلية بين أفق التوقع (ما يتضمنه النص) وأفق التجربة (ما يفترضه المتلقي)، وتفتح حوارا بين الماضي والحاضر "مدرجة التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفعيلات المعنى" (1). وقد جاءت هذه النظرية لاستدراك مسألة تاريخ الأدب التي استبعدت نتيجة الخلاف المحتدم بين الشكلانية والماركسية، وردم الفجوة الفاصلة بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، وإعادة الاعتبار للنزعة الإنسانية التي غُيبت من المحفل الأدبي إثر الإعلان عن موت الكائن البشري. وهي تنطلق من معاودة النظر في ثبات النظرة التقليدية للنص "فالمعنى.. ليس شيئا يستخرج من النص، أو يتم تجميعه من إيحاءات نصية، بل يتم التوصل إليه من خلال عملية تفاعلية بين القارئ والنص" (2). لقد زعزعت نظرية التلقي التقليد السائد الذي كان يتعامل مع النص بوصفه قاعدة ثابتة للتأويل، وانزاحت عن المفاهيم التأويلية القديمة واضعة القارئ في مركز مشروعها التأويلي، ومؤكدة عدم الفصل بين النص المقروء وتاريخ تلقيه. وهكذا أصبحت للقارئ مهمة جديدة لا تختزل في التلقي السلبي والتواطؤ للبحث عن المعنى الوحيد والمحدد سلفا، وإنما تقوم على ملء فراغات النص وفرجاته، وإدراكه في صيرورته وليس باعتباره كينونة ثابتة، وبناء المعنى المتعدد من خلال التفاعل والتواصل معه (فعل القراءة).

إن الهدف المنشود الذي سعت إليه نظرية التلقي – رغم أنه ما يزال بعيدا عن التحقيق – هو

إدراك "نظرية عامة للتواصل" ذات اختصاصات متداخلة، وهي نظرية تحتوي على جميع الاختصاصات وتتكون منها في الوقت نفسه" (3). كما "أنها مطالبة أخيرا بالانفتاح على نظريات التواصل والسلوك وسوسيولوجية المعرفة حتى يمكنها فهم كيفية إسهام الفن، بما هو أحد وسائط الممارسة الاجتماعية في صنع التاريخ... وتكون السلوك الاجتماعي وتنقله" (4). ولقد كرست جهدها لوضع لبنات ما اصطلح عليه بالتواصل الأدبي. ويمكن في هذا الصدد الاستشهاد بالقولين الآتيين :

يقول إيزر : "فالتواصل الأدبي هو عملية لا يحركها ولا ينظمها سنن معطى بل تفاعل مقيد وموسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني، بين الكشف والإخفاء" (5).

يقول ياوس : "ويعتبر إدراك التواصل الأدبي، الذي يضمره ما يدعى "الظواهر الأدبية" ، غاية تستهدفها أبحاث جديدة تتطلب نظرية كفيلة باعتبار التفاعل بين الإنتاج والتلقي ضمن تحليل سيرورات التلقي. فبواسطة هذا التفاعل يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية" (6).

يضع إيزر التواصل ضمن مصطلحين آخرين وهما البنية والوظيفة. وتحيل المصطلحات الثلاثة إلى ثلاث مقاربات متباينة تتمثل في ما يلي : التحليل البنيوي الذي يهتم بوصف بنية العمل وتصنيف عناصرها، ثم التحليل الوظيفي الذي ينكب على إبراز كيفية إدماج النصوص في علاقة متبادلة مع محيطها، ثم جمالية التلقي التي تعتبر التواصل الأدبي نشاطا مشتركا بين القارئ والنص.

ويرصد ياوس تاريخ التجارب الجمالية مركزا على مقولات أساسية، وهي : الإبداع والإدراك والتطهير. ويعتبر التجربة الجمالية التواصلية (التطهير) جزءا من الثالوث الجمالي الذي يضم أيضا التجربة الجمالية المنتجة (الإبداع) والتجربة الجمالية المستقبلة (الإدراك الجمالي). ويركز في التجربة الجمالية التواصلية على مفهوم التماهي، الذي لا يعتبره تلقيا سلبيا، وإنما "يستلزم حركة مد وجزر بين الملاحظ المحرر جماليا وبين موضوعه غير الحقيقي حيث يمكن للذات خلال استمتاعها الجمالي أن تمر عبر عدد كبير من المواقف" (7).

تعتبر نظرية التلقي التواصل الأدبي جزءا من التفاعل الإنساني الذي يعتبر من بين انشغالات مدرسة فرانكفورت في إطار نظرية تحررية للتواصل. وتتعامل معه بوصفه نشاطا مشتركا يجمع بين النص والقارئ، وبين التجربة الجمالية والواقع المعيش، وبين الماضي والحاضر. وهكذا أعادت نظرية التلقي الاعتبار لوظائف الإنتاج والتلقي وتفاعلهما، ووجهت الاهتمام من استقرار النص وثباته إلى أفق القراءة وحركيتها، وركزت مجهودها على دور القارئ في إصدار تأويلات جديدة وإضفاء الحركية على النص. "إن حياة العمل ناتجة ليس من وجوده في ذاته بل من التفاعل الحاصل بينه وبين البشرية"" (8).

1- إعادة الاعتبار لمفهوم التطبيق في الهرمونطيقا الأدبية :

يحلل ياوس التواصل الأدبي اعتمادا على الفهم والتأويل والتطبيق، وتمثل هذه المفاهيم الوحدة الثلاثية للمنهجية الهرمنطيقية عند هانس غادامر. وفي هذا الصدد يرى ياوس أن الهرمنطيقا الأدبية - على عكس المجالات الهرمنطيقية الأخرى - لم تول أهمية تذكر لمفهوم التطبيق لكونه ظل، لمدة طويلة، رهن التاريخانية والتأويل المحايث. إن الاهتمام بهذا المفهوم أفضى، بالإضافة إلى عوامل أخرى، إلى ظهور نظرية التلقي التي أحدثت إبدالا في مجال المعرفة الأدبية، وحتمت قراءة ثالثة من الصنف التاريخي، تستتبع إعادة تكوين أفق الانتظار وطرح أسئلة من قبيل : ماذا يقول النص بالنسبة لي ؟ وماذا أقول بصدد موضوع النص ؟ لقد اهتمت الهرمنطيقا الأدبية أساسا بالقراءة الأولى (الفهم) وبالقراءة الثانية (التأويل) واستبعدت القراءة الثالثة (التطبيق) من اهتماماتها بدعوى أنها حكر على المجالات ذات المنحى أو النزوع العلمي. ومن خلال السياقات التي ورد فيها مفهوم التطبيق يمكن أن نستنتج ما يلي :

1- إنه يستدعي الاستجابة للرغبة في قياس أفق تجربة القارئ وتمديدها، وذلك بمقارنتها بتجربة الآخر في إطار التواصل الأدبي مع الماضي(9).

2- ليست الغاية من استحضار نص قديم أن يكون مفهوما وإنما راهنيا ويتم تعليل صلاحيته المقننة(10).

3- إن مشكل التطبيق لا يشمل فقط الدلالة الممنوحة للماضي، بل أيضا الدلالة التي يكتسيها المستقبل بالنظر إلى الوضعية الراهنة(11).

سنقوم في البداية باستجلاء كيف تلقى العرب ضون كيخوطي على المستوى النقدي والإبداعي في إطار ما اصطلح عليه بالتواصل الأدبي، ثم سنحاول إبراز طبيعة الأسئلة التي انطلقت منها بحثا عن أجوبة محددة، واستجلاء كيف تعاملت مع القراءة الثالثة (التطبيق) في ضوء ما استنتجناه من تصورات ياوس التي أعادت الاعتبار له.

2- على مستوى النشر الورقي :

2-1- النقد (12) :

1- في دراسة محمد مندور(13) يتضح أنه رغم إحباطات **ضون كيخوطي** وانكساراته، فقد ظل وفيا لأحلام الشباب، ساعيا إلى المجد بحد السيف أو سنان القلم. لقد اتخذ ثيربانطيس من هذه الشخصية رمزا لشبابه وعنوانا للمغامرات الجنونية. وركز محمد مندور، في تلخيصه لرواية **ضون كيخوطي**، على أهم التحديات التي واجهته لإثبات فروسيته وإقدامه، لكنه لم يجن منها إلا أسوأ الجزاء، ولم يستطع أن يرفع الظلم لفساد نفوس البشر. لقد أغراه كل فشل بمغامرة أخرى إلى أن مات حسرة على انهزامه في معركة دارت بينه وبين فارس آخر. "مات فتلقى الموت كما يتلقى محب

ابتسامة حبيبته أو شهيد وجه ربه. مات بعد أن علم أن القتال لخير البشر قتال مع طواحين هواء. مات بعد أن فشلت جهوده ولم تعد لديه القدرة على استئناف حياة بليدة راتبة كالتي يحياها ملايين البشر من الخاملين" (14). ويستنتج محمد مندور من مغامرات ضون كيخوطي عبرا ودروسا للأجيال الساعية إلى المثل الأعلى والملتمسة للخير والفناء.

2- يذكر التهامي الوزاني، في إحدى مقالاته التي كان ينشرها في جريدة الريف(15)، أن عيد الكتاب بمدينة تطوان خصص سنة 1942 للاحتفاء بالكاتب الإسباني ثيربانطيس. إن مثل هذا العرس الثقافي يسعف العرب على استحضار رموز الثقافة العربية في الأندلس على نحو ابن طفيل وابن رشد والمعتمد بن عباد وابن زيدون وابن هاني. وفي هذا الصدد يرى التهامي الوزاني أن الثقافة تلعب دورا أساسيا في الربط بين الشرق والغرب، وتمثل قسطا مشاعا وإرثا مشتركا يتقاسمه البشر دون تفاوت وتباعد. "فلا مزية لأحد على أحد إلا بمقدار ما أنتجه من المنافع التي تدفع البشرية نحو التقدم في معنوياتها وماديتها". وأبرز التهامي الوزاني أن عيد الكتاب في الإسلام هو يوم عظيم. فلم يكن لليلة القدر خيرا من ألف شهر إلا لأنها كانت أول الأمر ظرفا لنزول القرآن الكريم. وفي هذا السياق اقترح عبد الخالق الطريس أن يتخذ المسلمون ليلة القدر عيد كتابهم". وإنه لاقتراح وجيه تشهد له السنة والكتاب والشريعة والدين، وأن المسلمين ليحتفلون بهذه الليلة ولا يرون في نزول الكتاب فيها إلا فضلا من فضائلها دون أن يهتموا بشأن الكتاب نفسه وعندنا أنها ما عظم شأنها والله أعلم إلا لنزول القرآن فيها".

وفي مقال آخر(16) أبرز التهامي الوزاني الظروف التي نشأ فيها ثيربانطيس، وتتجلى في احتدام الصراع بين المسلمين والمسيحيين. وبما أن ثيربانطيس قد أسر في الجزائر وأصيب في الحرب بآفات جسمية، فكان يقول إنه كما جاهد الإسلام بيده فكذلك سيحاربه بقلمه. ويرى التهامي الوزاني أن خلود رواية **ضون كيخوطي**، إلى جانب حفولها بالعناصر الجمالية، يكمن في الحض على أخلاق البطولة، والدفاع عن الوطن والمسيحية. ورغم ما في الرواية من مواقف عدائية تجاه الإسلام، فإن التهامي الوزاني يشارك الإسبانيين في التمتع بعوالمها وضروب صنعتها، ويغفر لكاتبها تهكمه من المسلمين جزاء ما يتوفر عليه كتابه من علم وأدب.

من خلال هذين المقالين نلاحظ أن صاحبهما يؤكد التلقي الإيجابي لضون كيخوطي في مدينة تطوان رغم طابعها المحافظ في الفترة المتحدث عنها. ولم تصرف بعض المواقف السلبية المضمنة في الرواية سكان مدينة تطوان عن الاحتفاء بثيربانطيس في يوم عيد الكتاب. وهذا ما يبين حرصهم على استثمار العناصر الإيجابية التي يمكن أن تسهم في تعزيز العلاقة بين المغرب وإسبانيا، وتوطيد الرباط التاريخي والثقافي الذي يجمعهما. ولا يجدون غضاضة في الاحتفال بيوم "عيد الكتاب" الإسباني لأن اللغة العربية أسهمت بقسط وافر في الأدب الإسباني، ولأن الأمر يتعلق بكاتب "عبقري" و"فذ" و"عظيم" يفيد القارئ "بخيالاته وتصوراته وحسن أسلوبه وطريقة عرضه للقضايا".

ورغم إشارة التهامي إلى بعض العناصر الجمالية التي تحفل بها الرواية، فهو لم يتوقف عندها. فهو قد صرف اهتمامه إلى بعض القضايا التي تستمد نسغها من احتدام الصراع بين الدين الإسلامي والمسيحي، ومن السيرة الذاتية لثيربانطيس (المشاركة في الحروب، الأسر، الإصابة بآفة جسمية..).

3- بمناسبة احتفال العالم الإسباني الأمريكي بذكرى مرور أربعة قرون على ولادة الكاتب الإسباني ثيربانطيس، حرر عبد الكريم الفاسي بحثا عن حياة هذا الكاتب وعن كتابه الشهير **ضون كيخوطي**(17). ويشير عبد الكريم الفاسي أن الكتاب نقل إلى اللغة العربية(18)، ولو لم ينقل لبقي نقص في المكتبة العربية المعاصرة نظرا للصلات التاريخية والثقافية العديدة التي تربط العرب بالأمة الإسبانية رغما عن الفوارق السياسية. وتنقسم دراسة عبد الكريم الفاسي قسمين : أحدهما خصصه للتعريف بحياة ثيربانطيس، وثانيهما يهم بعض القضايا المثارة في الرواية. يرى عبد الكريم الفاسي أن الرواية تمثل مرآة للحياة اليومية، وآلة عراك في سبيل الحرية والإنسانية بجميع مظاهرها، ومعولا لتحرير الفكر الإنساني من القيود التي قيده بها علماء اللاهوت في القرون الوسطى، وحلما يذلل المصاعب التي تحول دون إدراك المبتغى وتحقيق "التناسب الكامل بين أفعال الروح ومطالبها"(19)، و"رواية فروسية بطلها بطل فارس يغامر بنفسه لإحقاق الحق وإزهاق الباطل وسفك دماء الظلمة والعمالقة ولكنه كثيرا ما يرى كل ذلك لا كما هو في الواقع ولكن كما يوحيه إليه خياله ووهمه"، ص. 247.

قدم عبد الكريم الفاسي الكتاب في حلة بيداغوجية للتعريف بالرواية وصاحبها، وحفز القراء العرب على قراءتها. وركز اهتمامه على إبراز مضامينها وأبعادها. فهي – في ظاهرها – تبدو كما لو كان الغرض منها هو التسلية، في حين يستضمر باطنها البعد الرمزي. قصد به صاحبه انتقاد النقائص على المستوى الأخلاقي والفكري، والسعي إلى قلب الأوضاع لنشر قيم العدالة بين الناس. ويدعم عبد الكريم الفاسي الفكرة نفسها التي أثارها التهامي الوزاني، والمتعلقة بتأثر ثيربانطيس بالثقافة العربية. لكن يكاد مفكرو الغرب أن يغفلوا أو يتغافلوا عن "أثر مجهودات مفكري العرب في الأندلس في فكر سرفنطيس.. ولا يبعد أن يكون تأثره كغيره ببعض مخلفات العرب في الأدب والأخلاق ككتب ابن المقفع وابن طفيل (حي بن يقظان) كما أشار إلى ذلك الأستاذ كونزليس في كتابه عن الآداب العربية الاسبانية"، ص. 250.

4- تطرق عز الدين إسماعيل إلى مؤلف ضون كيخوطي في فصل وسمه بالقصة، واعتبره "قصة خالدة" ومن "عيون الأدب العالمي" (20). ومن خلال هذا الفصل يتضح أن عز الدين إسماعيل يدرج القصصي والروائي والحكائي ضمن خانة واحدة دون مراعاة مواضعات هذه الأجناس وضوابطها الخاصة، كما أنه لم يميز بين المادة الحكائية (القصة) وطريقة سردها (السرد) ووضعها في قالب حكائي مناسب (الجنس). وفي أحد الهوامش لخص أطوار رواية ضون كيخوطي مركزا على

الجوانب الآتية : سخرية ثيربانطيس من أدب الفروسية وما يتضمنه من تصنع وزيف، وابتعاده عن الواقع، ونزوعه المثالي، واحتفاؤه بالمثل والقيم الروحية والمفاجآت العجيبة.

5- خصص غبريال وهبة دراسة مفصلة لضون كيخوطي في كتابه المعنون بـ"**ضون كيشوت بين الوهم والحقيقة**" (21). وهي تتكون من بابين. وكل باب يتكون من ثلاثة فصول. بين المؤلف في الباب الأول الظروف التاريخية والاجتماعية التي عاش فيها ثيربانطيس، وأبرز مغامراته التي تتشخص بعض آثارها ومعالمها في روايته **ضون كيخوطي**، وأثبت سجلا مسلسلا بأعوام لها دلالتها في حياته.

وانكب في الباب الثاني على سرد مغامرات **ضون كيخوطي** المفعمة بالغرابة والجنون، وبيان رغبته في إضفاء رداء النبالة والجمال على عالم تافه وفظ، وإصلاح ما في العالم من شرور. كما قدم جردا لأهم شخصيات الرواية محاولا إثبات إرسائها الاجتماعي والتاريخي، ومبرزا مواصفاتها ووظائفها، ومتوخيا تحديد مكانتها في مركز اهتمامات ضون كيخوطي. وفي الأخير حاول رصد الأصداء التي خلفتها رواية ضون كيخوطي في أقطار مختلفة، وفي نفوس كتاب من طينة هنري فيلدينج وغوستاف فلوبير ووالتر سكوت وشار ديكنز وبوشكين وتورجنيف. كما أن تأثيرها لم يقتصر على المجال الروائي وإنما تعداه إلى مجال المسرح والموسيقى والتشكيل.

من خلال هذه الدراسة يتبين أن غبريال وهبة كان يبحث أساسا عن المطابقة بين الرواية والواقع، وذلك من خلال استحضار أشخاص من لحم ودم تنطبق عليهم مواصفات شخصيات من ورق، وتعليل أحداث الرواية وتفسيرها من المنظور التاريخي كما لو وقعت فعلا. واكتفى برصد وقائعها وتلخيص مضامينها دون التوقف عند مستوياتها التخييلية والبنائية. ومن إيجابية العمل أن صاحبه صوب الخطأ الشائع في نطق ثيربانطيس باللغة العربية(22)، وتعامل مع **ضون كيخوطي** بوصفها جنسا روائيا و"لغزا محيرا" و"تحفة تاريخية" و"عملا فريدا وعظيما"، وخصص للرواية دراسة مفصلة بعدما لاحظ أنه "لم يكتب في مصر عن حياة ميجل ثيربانطيس، مبتدع ضون كيخوطي، إلا النزر اليسير.. بضع صفحات هنا وهناك في مقالات قصار أو مقدمات يستهلون بها رواية "ضون كيخوطي" المترجمة إلى العربية" (23).

6- أشار عبد القادر الشاوي إلى خضوع **ضون كيخوطي** للقيود التي كان يفرضها المجلس الملكي على نشر أمثاله من الكتب. وبمقتضاه حظي الكتاب ببراءة التصويب، وحددت تسعيرته الرسمية. وتمتاز النسخة الأصلية باحتوائها على كلمة التشريف الملكي كتبها خوان أميسكيطا بالنيابة. ثم تطرق عبد القادر الشاوي إلى الإهداء الذي وجهه ثيربانطيس إلى الدوق (بيجار) دون ألفونصو ديغو لوبيز، ثم نوه بترجمة ألين شولمان لرواية ضون كيخوطي باللغة الفرنسية لقدرتها على مخاطبة فئات واسعة من القراء"، على عكس الترجمات الأخرى التي لم تفلح في تقريبها إليها، لالتصاق بعضها بالنص الأصلي" (24). وفي الأخير، بين عبد القادر الشاوي النجاح الذي حققته رواية **ضون كيخوطي** على مستوى إقبال القراء عليها من مختلف الأعمار والأجيال. وقد انعكس هذا النجاح

على مجموع أعمال ثيربانطيس الأدبية.

7- عالج عبد الفتاح كليطو(25) رواية **ضون كيخوطي** من زاوية أنها تقدم نفسها باعتبارها مؤلفا كتبه مؤلفون عديدون. فمنذ بداية الفصل الأول يثير ثيربانطيس أن ما يرويه قد نهله من مصادر مختلفة. وفي نهاية الفصل الثامن يعتبر نفسه مجرد "مؤلف ثان" يضطلع فقط باستنساخ نص كتبه Cide Hamete Benengeli تحت عنوان "تاريخ ضون كيخوطي دي لامنشا". وقد اضطر عبد الفتاح كليطو إلى كتابة اسم المؤرخ العربي المفترض بالأحرف اللاتينية نظر لاختلاف المترجمين العرب في ترجمتها(26). اعتقد ثيربانطيس في البداية أن الكاتب المفترض لضون كيخوطي هو إنسان حكيم يتمتع بطاقات وقدرات فوق-طبيعية، لكنه تعجب واندهش لما علم أنه إنسان مغربي عادي. لقد تعامل ثيربانطيس مع النص السابق بمكر مضفيا عليه الطابع المسيحي القشتالي ومستبعدا الأنساق الثقافية العربية. وهكذا يرى عبد الفتاح كليطو أن الترجمة الماكرة لم تسعف ثيربانطيس على استعادة الشكل العربي الأصلي(27).

تنطلق قراءة عبد الفتاح كليطو من موضوع واحد هو Benengeli بوصفه موضوعا للتأمل، وذلك لمعرفة هوية المؤلف الحقيقي لرواية ضون كيخوطي، وبيان غاية ثيربانطيس من إسناد فعل الحكي إلى كاتب عربي مجهول وضرب من ضروب الخيال، واستجلاء جدلية الكتابة والمحو أو لعبة التطريس في ضون كيخوطي. ما يثير في قراءة عبد الفتاح كليطو أنها استدراكية. تقول الشيء ونقيضه، وتصدع بحقيقة ثم تستدركها في ما بعد دون الإحالة عليها بصريح العبارة. قد توقع هذه القراءة القارئ المتسرع في شرك الإبهام والتناقض. لكنها تحتم على القارئ اليقظ أن يفكك ألاعيب اللغة الإبداعية معيدا تشكيل معانيها بطريقة نسقية. يصرح عبد الفتاح كليطو بما يلي : "بعد ذلك، سيبلغ إلى علمه أن مغامراته قد صاغها في كتاب Cide Hamete Benengeli وفورا يبدي رغبته في الاطلاع على الطريقة التي وصفه بها ويسأل عن كيف ينظر إليه القارئ" (28). وفيما بعد يصدع بما يلي : "قد نتساءل لماذا لم يكتب ضون كيخوطي روايته بنفسه. إنه يمتلك، وهو المتشرب بالأدب، كل الصفات اللازمة" (29). مرة يقول إن كاتب الرواية هو ثيربانطيس ومرة يعتبر كاتبها هو ضون كيخوطي. لكنه، في نهاية الدراسة، يشيد حقيقة على أنقاض ما سبقها مؤكدا أن هم القارئ (الوحيد الجدير بشخصية ضون كيخوطي) ليس الجري وراء سراب مخطوط Cide Hamete Benengeli وإنما الانكباب على إعادة كتابة رواية ضون كيخوطي وبنائها للإمساك بالأثر العربي المنفلت. وعلى عكس الدراسات السالفة، فإن كليطو يتعامل، بطريقة محايثة، مع قضية معينة، وينطلق من أسئلة محددة للبحث عن أجوبتها بين ثنايا الرواية.

8- يبين عبد الوهاب مؤدب(30) أن رواية ضون كيخوطي تتعامل مع الإسلام بوصفه عدوا مهيبا يمثل الشرق في نضاله ضد الغرب على حلبة البحر الأبيض المتوسط. يستند مؤدب إلى مقاطع حكائية تدعم طرحه ومسعاه، وتجيب عن الأسئلة التي ينطلق منها. ومن ضمنها صراع الخرفان

الذي توهمه ضون كيخوطي حربا بين جيشين. يشف هذا التصوير عن "العلاقة بين الغيرية المذهبية والاقتران الجسدي"(31)، كما يكشف عن "البنية الحربية لحوض المتوسط" (32). يتعامل عبد الوهاب مؤدب مع ضون كيخوطي بوصفها ميثولوجيا حربية تشيد الهوية الإسبانية التي تقوم على ثلاثة أسس، وهي الجبال (إسبانيا المنيعة) والمسيحي العريق ونقاوة الدم.

وفي السياق نفسه يحلل حكاية "الأسيرة وزريدة" لإبراز ما كانت تتسم به المنطقة الوسيطية (ما بين الفضاءين) من "حداثة كوسموبوليتانية" على المستوى اللغوي، ومن تضارب المواقف على المستوى الإيديولوجي (الإخلاص، والخيانة، والتظاهر). وتمثل حكاية الموريسكي (ريكوتة) وابنته (آنا فيليكس) وسيلة جذرية للتخلص من إسلام التقية، وهذا ما يفسر أن "المعيار كان عرقيا أكثر منه دينيا" (33). إن العوائق جميعها التي تعترض مشاريع ضون كيخوطي المجنونة تعزى إلى "مورو ساحر هذا الجني المنتمي إلى هذا الشعب الباطني، وغير المرئي، الذي ما فتئ يؤرق الوعي الإسباني بلا فكاك" (34).

إن مخطوط السيد حامدي هو من البقايا والآثار التي تستدعي من إسبانيا إنعاشها وإعادة بعثها للتذكير بالدين الإسلامي. "كان يوما ما "داخليا" بالنسبة لأوروبا، وها هو اليوم مطرود، محول إلى "خارج" يساهم في تحديدها، وإلى جار هو من القرب لاسيما وأنها ترغب باستبعاده" (35).

من خلال هذه القراءة يتضح أن عبد الوهاب مؤدب يتعامل مع ضون **كيخوطي** كما لو كانت رواية أطروحة تبرز الصراع القائم بين المسيحية والإسلام، كما يستنتج منها درسا لا يتجلى في إقبار الدين أو العيش على حداده، وإنما في عرضه والاحتفاء به في حقيقته. فإذا ما نبش الإسبان في تلك البقايا والآثار فهم سيساهمون في إعادة إعادة تأسيس ذاكرتهم نفسها، واستجماع الخيوط التي تربطهم بالبلدان المتاخمة لبلدهم. إن الخلفية التي تؤطر قراءة مؤدب هي الإجابة عن السؤال الذي يؤرقه بوصفه مسلما يعاني من تجربة المنفى في فرنسا(36)، والبحث عن موضع ثقافي "ما بيني" يحل التعاون والتآزر بين الحضارتين (الإسلام والمسيحية) محل التنابذ والتصارع، والتقاط صدى التعايش الأندلسي بين الأديان الثلاثة . "إنه حنين إلى عصر وسيط جميل لكنه منصرم" (37).

9- ينطلق مقال عبد الكبير الخطيبي(38) من فرضية رائجة مفادها أن ثيربانطيس يحدث، في روايته **ضون كيخوطي**، قطيعة مع روايات الفروسية والأنواع الأدبية السائدة في عصره، ويمارس الكتابة على نصوص سابقة. انصب عبد الكبير الخطيبي على جنون ثيربانطيس انطلاقا من ثلاثة مستويات، وهي :

1- أقام فصلا بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.

2- يوجد تنافذ بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.

3- في ما وراء الفصل بين العقل والجنون، أشرع ثيربانطيس الكتابة على قارئ مجنون . فهذا الأخير يعتبر "قارئا مجنونا أكثر منه فارسا" (39).

يعتبر عبد الكبير الخطيبي موضوع الجنون ناجما عن وضعية الكتابة، وعن مواجهة الكاتب لنفسه، وعن اللغة المشخصة.تتميز قراءة عبد الكبير الخطيبي بالانزياح عن القراءة الواقعية التقليدية التي تعنى بجنون الشخصية محاولة رصده في العمل الأدبي. وبالمقابل ، يتوخى عبد الكبير الخطيبي الكشف عن جنون ثيربانطيس نفسه، وبيان كيف تخلص منه وعالجه بواسطة الكتابة. وما يثير في قراءة عبد الكبير الخطيبي أنه يبحث عن "الأسطورة الشخصية" لثيربانطيس من خلال عمله كما لو كان مرآة مجلوة، ويقيم تقابلا بين توماس (بطل قصة حامل الليسانس الزجاجي في المجموعة القصصية "**قصص مثالية**") وضون كيخوطي من حيث انخراطهما في عالم الأسفار، وإصابتهما بأغرب جنون (جنون مسكون بالحقيقة)، وتبنيهما لتصورات كانت موجودة سلفا.

2-2- الإبداع :

سأبين كيف تلقت عينات من السرد العربي رواية ضون كيخوطي وتفاعلت عمليا مع عوالمها التخييلية :

1- تتكون رواية **حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر** لواسيني الأعرج[40] من مستويين سرديين متباينين. يتعلق المستوى الأول (المحكي-الإطار) باضطلاع السارد بوصف رحلة فسكيس دي سرفانتس دالميريا (الملقب بضون كيشوت) إلى الجزائر وتتبع مختلف مراحلها بهدف اكتشاف المغارة التي حُجز فيه جده (ثيربانطيس) وأخوه رودريغو. فبمجرد وصوله إلى الجزائر اتصل بحسيسن الموظف بوزارة الثقافة لمساعدته على تنفيذ مشروعه الصحفي الذي نصحه به بيدرو دو سيفي، وتبنته الجريدة التي يعمل بها. وقبل سفره جمع معلومات عن كل المواقع التي مكث بها ثيربانطيس، وقرر أن ينفذ مشروعه الصحفي مهما كلفه ذلك من ثمن. لما وصل إلى المغارة رفقة حسيسن جذب صورة قديمة لها مقارنا بين حالتها السابقة وحالتها الحالية. لقد كانت - بفضل مجهودات الجالية الإسبانية بالجزائر - معلمة حضارية وثقافية وقبلة سياحية. ومع مر السنين اندثرت آثارها، وتآكلت ملامحها، وانحسر جمالها ورونقها، ونهبت محتوياتها ومآثرها النفيسة (اللوح التذكاري لثيربانطيس وتمثاله النصفي) ليعاد بيعها خلسة في المفرغة. وبعيد مغادرة المغارة احتجزت الشرطة ضون كيشوت بحجة دخوله إلى الجزائر بطريقة غير قانونية، فقام حسيسن بمختلف المساعي لإبعاد تهمة الجوسسة عنه وإطلاق سراحه. لم يعان حسيسن فقط مع موظفي الأمن ووزارة الداخلية وإنما أيضا مع وزير الثقافة والإرشاد الوطني الذي عاتبه على مساعدة "جاسوس" يهدد أمن الدولة، وانتزع منه ملف ندوة غرناطة ليسلمه إلى رئيس جامعة الجزائر المركزية.

ويتعلق المستوى الحكائي الثاني (المحكي المؤطَّر) بسرد ضون كيشوت ما وقع له في السجن (نسخة الكورديلو التي سلمها الكبايرو إلى السارد). وهو عبارة عن يوميات حاول من خلالها أن يستحضر ما دونه في كناشته التي حجزتها منه السلطات الجزائرية. وقد سعى من خلالها أن يقتفي أثر جده لما أراد تأليف كتاب الجزائر Le traité d'Alger وكذلك البرتغالي كاسكا رينهاس

Mascarenhas الذي ألف كتاب أسير الجزائر. ورصد ضون كيشوت في يومياته وقائع تتعلق بحالته النفسية وأحلامه واستيهاماته، وتذكر ما وقع لجده في سفينة "الشمس" Le soleil ومحكيات نانا عن حارسة الظلال، ومحاورته لزوار حقيقيين (الحراس وكباييرو الملحق الثقافي للسفارة الإسبانية بالجزائر) أو مفترضين (على نحو المرأة النبيلة والشهمة زريد أو مايا، وملء الفراغات والبياضات التي تخللت المحكي – الإطار).

من خلال هذه الرواية نستنتج ما يلي :

أ- توخى ضون كيشوت من مشروعه الصحفي تقديم أكبر تكريم لجده ثيربانطيس، وإبراز الحالة المأساوية التي أصبحت عليها المغارة من جراء الإهمال والنهب. كانت تعتبر من المآثر التاريخية التي يتردد عليها السياح لاستحضار روح ثيربانطيس ومغامراته. ومن بين اللحظات المشعة التي مرت منها المغارة اضطلاع الجالية الإسبانية بتخليد الذكرى السنوية الثالثة لصدور كتاب **ضون كيخوطي** بحضور لويس ماريناس قنصل إسبانيا في الجزائر. ومن خلال الرسالة التي حملها الكباييرو رفقة نسخة من الكورديلو إلى السارد يحكم ضون كيشوت على نفسه بأنه أوفر حظا من جده ثيربانطيس لأنه استطاع أن يرى في خمسة أيام ما لم يستطع هو رؤيته في خمس سنوات. أطلق سراح ثيربانطيس سنة 1580 مقابل فدية قدرها خمس مائة إيكو ذهبية، أما ضون كيشوت في الرواية فقد طرد بدعوى أنه يشكل خطرا على أمن الدولة.

ب- وموازاة مع الرحلة الاستكشافية لضون كيشوت، تميط الرواية اللثام عن الهاجس الأمني بالجزائر، وتفاقم ظاهرة الاستخفاف بالثقافة رغم دورها في تقدم الشعوب ورقيها، وظهور فئات جديدة متخصصة في تصنيع الفضلات والنفايات وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها بأثمان باهضة إثر تزايد الطلب عليها من طرف البورجوازية الصاعدة.

ج- تقوم بنية الرواية على صنفين من التعارض. يتمثل الأول في تضارب موقف السلطة وموقف حسيسن من ضون كيشوت. يجمع أفراد السلطة (الشرطة، ووزير الثقافة، ووزارة الداخلية) على أنه جاسوس دخل إلى الجزائر بطريقة غير قانونية لتهديد أمنها واستقرارها. في حين أن حسيسن يفند هذه التهمة مبرزا أنه صحافي كبير يعشق مهنته باستماتة. "فوق كل هذا فهو رجل طيب ويحب هذا الوطن كثيرا وإلا لما زاره في وقت يخلي فيه الجميع أمكنتهم بسبب الإرهاب"، ص. 227. ويتشخص التعارض الثاني بين السلطة وعالم المفرغة. وإن كانت السلطة تعارض ظاهرة البيع غير المهيكل في المفرغة، فهي لا تستطيع أن تحد من ظاهرة استفحالها وتفاقمها بحجة كونها مجرد مزبلة لحرق النفايات والأشلاء غير القابلة للاستعمال "هذا المكان مفرغة لحرق النفايات وليس مكانا لإعادة تصنيع الفضلات. السلع التي تصل إلى هذا المكان لا وجود رسمي لها لأنها قانونا، يفترض أن تكون قد أحرقت كمادة تالفة. كل شيء ههنا خاضع لنظام محكم تسيره الظلال" ص.69. وقد أسعف عالم المفرغة على ظهور فئات جديدة (البحاثة، البائعون، المسيرون) تعزل

النفايات المفرغة من الشاحنات، وتتكفل بإعادة تصنيعها وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها.

2- تتكون حكاية **ابنة أخ ضون كيخوطي**(41) أيضا من مستويين سرديين. يهم أحدهما (المحكي - الإطار) تجربة عبد الله في قراءة الكتب (وخاصة الروايات). كان يكتفي في البداية بتصفح الصور وتهجي الكلمات، ولما اكتسب ملكة القراءة اتضح له أن الرواية جنس ملتبس بل وماكر. ويتمثل ثانيهما (المحكي المؤطر) في شكل استطرادات عالمة وتأملات نقدية واصفة تتمحور حول مفهوم القراءة ومستوياتها المختلفة، وعلاقة الكتابة بالصورة والجنون والقتل والحرق. وفي هذا الصدد يتخيل السارد أن ضون كيخوطي - بعد استرجاع صوابه - كان يرغب في قراءة كتب دينية عن حياة القديسين، وذلك على نحو ما آلت إليه حياة القديسة تيريزا الآبلية التي ألفت رواية فروسية قبل أن تتحول إلى التصوف رغبة منها في الموت مثل القديسين لتظفر بالإكليل الذي حظوا به. ثم يستطرد لإبراز رغبة ابنة أخ ضون كيخوطي في حرق الكتب بدعوى أنها أفسدت عقل عمها المحبوب، و"مسكونة بشياطين فظيعة، وسحرة معتدين يعكرون سلام البيت ويشكلون تهديدا متواصلا" (42). قرر الخوري إحراق الكتب استجابة لطلب ابنة أخ ضون كيخوطي، "لكن الغريب أنه أنقد بعضها من النار، ومنها رواية أماديس دي غول لمونتالفو، ويحكم عليها فقط بالحبس في بئر جافة" (43). واحتكم في عملية الانتقاء إلى ملكته النقدية التي تستنكر كل ما هو رديء ومؤذ.

نستنتج من هذه الحكاية ما يلي :

أ- استثمر كليطو شخصية ضون كيخوطي من جديد لإثارة موضوعة أثيرة لديه، وتتعلق أساسا بإحراق الكتب لكونها تفتن العقول وتفسدها، وتهدد سلام الناس وطمأنينتهم.

ب- إن من يحيط بضون كيخوطي - باستثناء ابنة أخيه - أو يطلع على مغامراته، يجد نفسه مورطا في لعبته، ومصابا بعدوى جنونه، ومجردا من هويته.

3- تتكون قصة **ضون كيشوت**(44) من أربع شخصيات يمكن أن تصنف على المستوى الجنسي إلى ذكر (ضون كيشوت وجندب) وأنثى (أميمة وأمية)، وعلى المستوى العاطفي إلى علاقة ضون كيشوت بأميمة وعلاقة جندب بأمية. يعيد السارد تنشيط شخصية ضون كيشوت مركزا على بعض سماتها وخصائصها، ومضفيا عليها شحنات دلالية جديدة اقتضتها الوظيفة المسندة لشخصية ضون كيشوت في القصة، وطبيعة العلاقة التي نسجتها مع شخوص من إبداع السارد وتخيله. فمن بين المواضيع التي حافظ عليها نذكر أساسا إلحاح ضون كيشوت على الخروج منتصرا في أي معركة يواجهها، ورغبته في منازلة الطواحين الهوائية وتطويعها.

إن طبيعة السياق جعلت ضون كيشوت يؤدي وظائف جديدة ويدافع عن قضايا معينة. لقد جعل منه السارد شخصية عربية مولعة بلعب النرد في المقهى، وتدخين النرجيلة، ومنشغلة بالمد الإمبريالي والتخلف والتجزئة، ومعجبة بأغنية نصري شمس الدين التي يدور موضوعها حول الطواحين. فهي، بالنسبة لضون كيشوت، تمثل رمزا دائما، وتعبر عن الصراع الذي يخوضه

الإنسان في هذا العالم على مختلف الأصعدة. "إذا هدأت انتهت مشاكلنا، وإذا تحركت، فالعياذ بالله"(45).

من خلال هذه القصة نخلص إلى ما يلي :

أ- وإن حافظ السارد على بعض صفات ومميزات ضون كيشوت، فقد أسند له وظيفة جديدة تتمثل في تشخيص وضع الإنسان العربي في مواجهة المشاكل التي تحدق به من كل جانب. لم تدم نشوة احتفاء ضون كيشوت (شخصية هاني الراهب) بانتصاره الوهمي إلا لحظات عابرة، فاستحالت إلى هزيمة قاسية ونكراء. وهكذا يجتر الهزائم الضونكيخوطية (نسبة إلى شخصية ثيربانطيس) كما لو حكمت عليه الأقدار بأن يعيش حياة سيزيفية.

ب- من خلال موضوع الطواحين اضطلع السارد بتشخيص ثلاثة مواقف متباينة. موقف (تمثله أميمة) لا يقيم أي وزن لرمز الطواحين حاصرا مهمتها في إنتاج الطحين، ثم موقف (الجماهير) يكتفي بمعاينة ما يراه في الواقع من معارك دون الإسهام فيها بدعوى أنها مغامرات مجنونة غير محمودة العواقب، ثم موقف (ضون كيشوت) يجازف بحياته لمواجهة مشاكل الحياة العاتية بما أوتي من شجاعة وقوة. وبعد سقوط ضون كيشوت يظهر ضون كيشوت جديد(46) محاولا محو الصورة الباهتة التي ظهر عليها سلفه ويتندر بها الرواة، وواعدا الجماهير بتحقيق الانتصارات الباهرة.

3- على مستوى النشر الالكتروني :

لما نطلع على النشر الالكتروني العربي يتضح مدى التفاعل الكبير مع رواية ضون كيخوطي من زوايا ومنظورات متعددة. يصعب أن نستوعبها كلها نظرا لكثرتها وسعتها وتشعبها. ومن خلالها نكتشف أيضا عناوين الكتب والدراسات والعروض التي أكبت على الرواية بالتحليل والنقد لبيان خصوصيتها الجمالية والفنية.

3-1- النقد :

1- يعتبر لحسن حميد رواية ضون كيشوت سطرا ذهبيا طويلا، ممتلئا بالتأمل والفلسفة والأسرار. يمكن للإنسانية أن تستفيد منه في تجنب كوارثها، وتفريخ ماديتها البشعة. ويرى أن الرواية تدور حول فكرة واحدة تتمثل في امتثال الواقع للحلم ومسايرة الحلم للواقع من خلال شخصيتين مذهلتين لنصرة الواقع مرة، وتغليب كفة الحلم مرة أخرى. لا هم لضون كيشوت سوى أن يقنع العالم بأن لا شيء جدير بالاحتفاء والمطاردة سوى الحلم. فلا يمكن للإنسان أن يهنأ إلا إذا رأى الكائنات والمرئيات معا على هيئة حلمه. "فما حفظ، إذن، ضون كيشوت في إناء الزمن.. هو فرادة فكرتها. فالكتب تحيى بأفكارها النبيلة لا بأحداثها ومجرياتها.. تماما مثلما يحيا الأبناء بحنان الأمهات.. لا بالمشرب والمأكل".

2- يعيد ممدوح عدوان نشر كتابه (عن ضون كيشوت.. بحث وقصيدة) الكترونيا مقتصرا

فقط على بعض مفاصله الدالة. ومن خلالها يركز على التعريف بصاحب الرواية، وتتبع مغامرة ضون كيشوت المهووس بفكرة الاضطلاع بدور الفارس الجوال الذي "يصلح الأخطاء ويتعرض للإخطاء". وبعد نهوض ممدوح عدوان بتلخيص القصة يعلق قائلا : "هذا تلخيص سريع ومؤذ للقصة طبعا. لكن لا حيلة لنا لأن تلخيصها الفعلي يعني إعادة حكايتها كلها. فالأحداث كلها مثيرة للضحك والحزن والاستغراب. وقيمتها تكمن في تمفصلاتها. وأسلوب ثيربانطيس لا يقل أهمية عن الأحداث التي يرويها".

3– وينطلق نادر القنة في دراسته من كون رواية ضون كيخوطي هدمت بأفكارها وتصويراتها الهزلية دور اليتوبيا داعية إلى عقلنة الأدب والفن والتراث. وقد اكتسب هذا المنجز الأدبي الإسباني كونيته بعدما تجاوز حدوده الجغرافية، وأصبح إرثا عالميا صالحا لكل الارتحالات الزمكانية، ومثار نقاشات وتأويلات مختلفة. وركزت هذه الدراسة على ما يلي :

1– تجسد الرواية الفلسفة الضون كيخوطية ولاسيما مبدأ "أفكر فتكون الأمور كما أفكر" (Pienso y es asi) ومبدأ "إنني أنا وإنني التعبير عن بيئتي"، بالإضافة إلى الحقيقة من حيث هي اكتشاف، ونظرية اليتوبيا والواقع المر.

2– يعيش دون كيخوتي في صراع دائم مع كل ما يحيط به من أفكار وقيم، ويموج به الواقع من تقلبات وصراعات اجتماعية. ويتوق إلى تحقيق قيمة الإنسانية المشروعة. وهكذا يظل، على الدوام، "صاحب مشروع، وصاحب هدف معلن".

3– أصبح دون كيخوتي رسول الثقافة الإنسانية والمحبة والسلام، والداعية الإصلاحي لإقامة الخير ومقاومة الشر، ورمزا صريحا لمعاني النبل والشهامة والمثل الإنسانية العليا. وهكذا يندرج ضون كيخوطي في إطار العوامل الإيجابية التي مهدت لإسبانيا بأن تلعب دورا أساسيا في حوار الثقافات الإنسانية والأديان السماوية.

3–2– الإبداع :

1– تحكي قصة "رائحة القهوة" لصفاء النجار عن فتاة في الثامنة عشر من عمرها، لم تتجاوز بعد مستوى السادسة من التعليم. تصف نفسها بكونها "أصبحت ترسانة في آلة الزمن". تستحضر حكايات الفرسان والنبلاء بما فيها حكاية ضون كيشوت لاستبعاد من تهرب منه. وهو ناظر المدرسة الذي أعجب بها، واتصل بها هاتفيا لمعرفة موقفها من الفرصة الأخيرة المعروضة عليها. لم ترد على طلبه معترفة بضياع نصف عمرها، ومقتنعة بما سيوفره لها النصف الآخر.

2– يرسم صباح الدين كريدي لوحة قطار تائه يقل ضون كيخوطي من محطة مهجورة. إنه قطار الأزمنة الذي يقطع الفيافي، ويحمل كآبة الإنسانية وأنينها الجريح. ويتشخص ضون كيخوطي في القصيدة بكونه منعزلا وكئيبا ومتكوما في أسفل الجدار، يحمل رمحا مكسرا وخوذة مضحكة

وأوهاما قاهرة.

3- يصور عبد المحسن مرشد نفسه، في قصيدته (ضون كيخوطي... سعودي)، بكونه يقاوم عاصفة غبار الكراهية في الصحراء. لا يهمه الانتصار أو الهزيمة بقدر ما يستهويه أن يظل رمحه خالدا كرمح ضون كيخوطي الذي حارب طواحين الهواء وهزمها على حد قوله. ويشبه الصحراء بروتنانته الهزيل الذي يمتطي صهوته ليدور في حلقة مفرغة عكس التيار وعقارب الساعة إلى حين تغير الزمن. و لا يمكن له أن يتغير إلا بعد أن تروي الصحراء عطشها بالمطر.

خاتمة :

حددنا، فيما سبق، بعض مقومات القراءة الثالثة (التطبيق)، وحصرناها في ثلاثة عناصر جوهرية (المقارنة، الراهنية، النظرة إلى المستقبل)، يتضح من خلالها ليس فقط كيف تلقى العرب ضون كيخوطي على اختلاف منطلقاتهم ومستوياتهم، وإنما أيضا كيف تم تحليلها وتشريحها نقديا، وكيف استثمرت عوالمها التخييلية إبداعيا.

1- لما نقارن بين عينات المتن يتضح أن رواية ضون كيخوطي استأثرت باهتمام النقاد والمبدعين العرب على حد سواء نظرا لغنى مواضيعها، وتشابك مستوياتها وبنياتها الحكائية، واستجابتها لأسئلة وآفاق جديدة.

ففيما يخص الجانب النقدي تباينت مستويات المقاربات واختلفت مرجعياتها وفرضياتها. ويمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أصناف : أحدها ركز على تلخيص ضون كيخوطي مركزا على موضوعات محددة (السفر، والجنون، والقتال، والموت..)، وثانيها بين الظروف التي اكتنفت إنتاج الرواية وطبعها وترجمتها إلى اللغة العربية، وثالثها انطلق من مضامينها لإبراز علاقة الشرق والغرب وموقف الإسبان من الإسلام.

نلاحظ، فيما يتعلق بالجانب الإبداعي، أن مختلف العينات حافظت على مقومات شخصية ضون كيخوطي، وأسندت إليه وظائف جديدة تقتضيها ظروف التلقي وحيثياته ؛ وذلك على نحو خوف الفتاة من ناظر المدرسة لكونه عدوا محتملا (قصة رائحة القهوة)، واضطلاع الإنسان العربي بمقاومة طواحين الهواء التي تعترض مطامحه، وتعيق مشاريعه، وتدل على تأزم وضعه الاجتماعي والسياسي (قصة ضون كيشوت لهاني الراهب، وقصيدة قطار لصباح الدين كريدي، وقصيدة ضون كيخوطي.. سعودي لعبد الرحمن مرشد)، أو تحمله دور من يتيه في الصحراء، ويدور في دائرة مغلقة بحثا عن تغيير الزمن (قصيدة صباح الدين كريدي وقصيدة عبد المحسن مرشد). أما العينتان الأخريان (رواية واسيني الأعرج وحكاية عبد الفتاح كليطو) فاهتمتا، على التوالي، بحفيد ضون كيخوطي وبابنة أخيه. اعتمد واسيني الأعرج على الحفيد لبيان كيف تحولت مغارة ثيربانطيس من قبلة سياحية إلى خراب مهول. وإن أمرت ابنة أخ ضون كيخوطي الخوري بحرق

الكتب التي سببت لعمها الجنون فهو احتفظ برواية أماديس دي غول التي ترهص بتلويث عقل من يقرأها.

وما يلفت النظر في مختلف العينات اختلاف النطق في الأعلام (سرفانتس / ثرفانتس / سيربانطيس / سيربنطيس ؛ دون كيشوط / دون كيشوت/ دون كيخوتي/ دون كيخوطي / دون كيخوط / دون كيخوتة ؛ سيدي حامد بن الأيلي / وسيدي حامد بن الإنجيلي / سيدي حامد بن النجيلي / والسيد حامد ابن الغالي / السيد حامد بن إنخيلي). وهذا ما حذا بعبد الفتاح كليطو أن يتعمد كتابة هذا الإسم الأخير بالأحرف اللاتينية تجنبا للبس المثار حوله في اللغة العربية نظرا لكثرة التأويلات والتخمينات.

2– انصبت بعض العينات على إبراز راهنية ضون كيخوطي وفرادة مواضيعها، وتأكيد مكانتها الإبداعية، وقدرتها على إثارة أسئلة معيشة تهم علاقة الشرق بالغرب، وإمكان استثمارها لفضح الواقع العربي المهترئ (على نحو رواية واسيني الأعرج، وقصة هاني الراهب). وبالمقابل حاولت عينة استلهام الفلسفة الضون كيخوطيه التي تتمثل في استحالة الواقع إلى أحلام وتوهمات، وتتشخص في اليتوبيا والواقع المر، وانخراط الإنسان في مصارعة كل ما يتوهمه عدوا (دراسة نادر القنة، ومقال لحسن حميد).

3– تكشف بعض العينات (على نحو ما كتبه عبد الوهاب مؤدب والتهامي الوزاني وعبد الكبير الفاسي وعبد الفتاح كليطو وواسيني الأعرج) عن أهمية التفاعل الثقافي بين الحضارة العربية ومثيلتها الإسبانية، وذلك لكونهما يتقاسمان إرثا ثقافيا وحضاريا مشتركا، وتجمعهما صلة تاريخية عريقة. لقد عرفت هذه العلاقة كثيرا من التوترات التي تركت بعض جراحها في نفسية الشعبين على حد سواء. وتمثل رواية ضون كيخوطي نموذجا لهذا التفاعل الحضاري الذي انتابته صراعات ونزاعات ذات خلفية دينية، وحافزا على تجاوز العوائق (وفي مقدمتها التعصب الديني الأعمى) التي تحول دون إرساء دعامة ثقافية مشتركة تنزع إلى التفتح وتبادل الخبرات والتجارب لما يعود بالفائدة على الحضارتين المتاخمتين على حد سواء.

4– تتفق أغلب العينات على استحضار شخصية ضون كيخوطي كما لو كان هو كاتب الرواية وشخصيتها الرئيسية. وهكذا ينتفض ضون كيخوطي على صانعه، ويقتله، ويطمس اسمه وأثره، ويكسب شهرة فائقة على حسابه. وما حفز النقاد والمبدعين على دعم هذا الطرح هو الصيت الذي أصبحت شخصية ضون كيخوطي تحظى به عالميا، وقدرتها على بناء شخصيتها الأسطورية وتخليدها، وصياغة موقف خاص من الوجود (الضون كيخوطية)، والارتقاء بدورها إلى مستوى رمز إنساني وكوني.

5– انطلقت بعض العينات من رواية ضون كيخوطي نفسها لاستشراف آفاق المستقبل. وفي هذا الصدد يري نادر القنة أن ضون كيخوطي تتوق، من خلال مشروعه، إلى تحقيق قيمة الإنسانية

المشروعة، وانتزاع معاني النبل والشهامة. واستنتج محمد مندور من مغامرات ضون كيخوطي عبرا ودروسا للأجيال الساعية إلى المثل الأعلى، وأشرع هاني الراهب قصته على احتمالات حكائية مفترضة نتيجة ظهور ضون كيشوت جديد بإمكانه تفادي أخطاء سابقه لإصلاح أحوال الأمة العربية، وتظل الجزائر - حسب رواية واسيني الأعرج - مخبأة في الظل حتى يأتي خويا حمو ويكشف سره ويحفظه من التلف ويعيد الاعتبار إلى الوظيفة الثقافية، لأهميتها في رقي المجتمع وتوسيع دائرة إشعاعه السياحي والحضاري، ويرى عبد الوهاب مؤدب أن بعث مخطوط السيد حامدي من مرقد النسيان هو تذكير الإسبان بضرورة إعادة الدفء إلى العلاقات التي كانت تجمعهم بالمسلمين خاصة وأنهم يتقاسمون تاريخا وذاكرة مشتركة. ومع ذلك يظل السؤال الأساسي معلقا أيمكن لضون كيخوطي في مختلف صوره وتجلياته أن يحقق ما كان يصبو إليه (إصلاح أحوال الناس) أم تنطبق عليه أسطورة الرجوع الأبدي Le retour éternel (حسب وجهة نظر نيتشة) ؟

هوامش :

1- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد 484، ط 1، 2004، ص. 103.

2- روبرت س. هولاب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، ترجمة خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات، ط 1، 1999، ص. 141.

3- المرجع نفسه، ص. 99.

4- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي..، م.سا، ص. 134.

5- فولفغانج إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، 1995، ص. 100.

6- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي..، م.سا، ص. 102.

7- روبرت س. هولاب، نظرية التلقي، م.سا، ص. 102.

8- قولة أخذها هانس روبيرت ياوس عن كارل ماركس (مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي)، جمالية التلقي..، م.سا، ص. 35.

9- Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, ed. Gallimard, 1982, p. 366.

10- المرجع نفسه، ص. 18.

11- المرجع نفسه، ص. 19.

12- اكتفينا ببعض العينات مع العلم أنه توجد دراسات ومتابعات كثيرة لضون كيخوطي باللغة العربية. نذكر منها:
- نجيب أبو ملهم وموسى عبود، ثيربانطيس أمير الأدب الإسباني، مطبعة المخزن، تطوان، 1947. وقد أعادت جريدة العلم نشر هذا الكتاب في شكل حلقات خلال شهري غشت وشتنبر 2005.
- حسين مؤنس، كتب وكتاب، ج 1، القاهرة، 1969.

– د. عبد العزيز الأهواني : ضون كيخوطي لثيربانطيس، العدد 2، المجلد الثالث من سلسلة تراث الإنسانية، القاهرة، 1965.

– عمران المليح، الباب الكاذب ومصير الاستعارة، الكرمل، العدد 17، 1985.

– المعطي قبال، ضون كيخوطي سليل مشهدنا الثقافي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي (فكر وإبداع)، العدد 7832، 2005.

– العياشي أبو الشتاء، كيف كتب المغربي الموريسكي أحمد البنذنجلي رواية ضون كيخوطي دي لامنشا، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي (فكر وإبداع)، العدد 7846، 2005.

– محمد المنسي قنديل، "ضون كيشوت، فارس عمره 400 عام"، العربي، العدد 562، سبتمبر 2005.

كما سبق للأدباء العرب أن ترجموا دراسات عن ضون كيخوطي إلى اللغة العربية، ومن بينها نذكر أساسا :

– برترون راسكو : عمالقة الأدب، 3 أجزاء، ترجمة دريني خشبة، القاهرة 1961.

– جورج كروثرز : حول مائدة المعرفة، النساء في الأدب، ترجمة جلال مظهر، القاهرة –نيويورك 1961.

– خوليو كورتيس : ضون كيخوطي في القرن العشرين، مختارات من مقالات إسبانية، ترجمة د. خوليو كورتيس ود. محمد صبح، مدريد 1968.

13– "ضون كيشوط Don Quichotte"، في : نماذج بشرية، دار المعرفة، ط 3، 1961، ص.ص. 55–65.

14– المرجع نفسه، ص. 64–65.

15– التهامي الوزاني : "عيد الكتاب يوم الأدباء"، الريف، 18 أبريل 1942.

16– التهامي الوزاني، "ثيربانطيس كما يراه الأديب المغربي"، الريف، 1 ماي، عام 1942.

17– عبد الكبير الفاسي، "مكيل دي سرفنطيس،(1547–1616) رسالة المغرب، ع 4 السنة 6، دجنبر 1947.

18– لم يبرز عبد الكبير الفاسي الكاتب الذي نقل ضون كيخوطي إلى اللغة العربية. فقبل أن يصدر عبد العزيز الأهواني القسم الأول من ضون كيخوطي اضطلع التهامي الوزاني بترجمة فصول منها لكنها لحد الآن لم تطبع. ويبقى السؤال ما هي النسخة العربية لضون كيخوطي التي اطلع عليها عبد الكبير الفاسي ؟

19– جورج لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، ط 1، 1988، ص. 25.

20– عز الدين إسماعيل، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1983، ص.ص. 502–504.

21– صدر هذا الكتاب عن الهيئة العامة للكتاب، 1979.

22– ينطق بالإسبانية ثيربانطيس وليس سرفنتيس وفق نطقه بالإنجليزية أو الفرنسية.

23– المرجع نفسه، ص. 6.

24– عبد القادر الشاوي، "ميغيل ثيربانطيس : رواية الفروسية والأحلام المستحيلة"، الحوارات، منشورات الموجة، ط 1، 2003، ص. 10.

25– عبد الفتاح كليطو، "Cide Hamete Benengeli" في لسان آدم ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، 1995، 91–97.

26– من بين الترجمات المقترحة، في إطار تأويل الاسم وإيجاد ما يعلله باللغة العربية، نذكر ما يلي : سيدي حامد بن الأيلي، وسيدي حامد بن الإنجيلي، وسيدي حامد بن النجيلي، والسيد حامد ابن الغالي، والسيد حامد بن إنخيلي.. الخ.

27– عبد الفتاح كليطو، "Cide Hamete Benengeli"، م. سا، ص. 97.

28– المرجع نفسه، ص. 94.

29– المرجع نفسه، ص. 96.

30- "وضعيات الإسلام في ضون كيخوطتة"، الكَمل، العدد 11، 1985، ص.ص. 101-111.

31- المرجع نفسه، ص. 102.

32- المرجع نفسه، ص. 103.

33- المرجع نفسه، ص. 108.

34- المرجع نفسه، يقصد الإسبان بالمورو Los Moros المسلمين بصفة عامة.

35- المرجع نفسه، ص. 110.

36- الانطلاق من الأثر الإسلامي الذي مازال يفعل في كيانه إن لم يكن كمعتقد فعلى الأقل كثقافة، والبحث عما يمكن أن يضفي على إقامته نوعا من الصفاء والهدوء في قلب التناحر التاريخي الذي ما زال يجثم على حوض البحر الأبيض المتوسط. انظر في هذا الصدد إلى ص. 101.

37- المرجع نفسه، ص. 101.

38- "المستويات المتعددة للكتابة"، الكرمل، م.سا، ص.ص. 112-114.

39- المرجع نفسه، ص. 113.

40- صدرت في طبعتها العربية عن دار الجمل، ألمانيا، 2000.

41- هذه الحكاية مثبتة في : عبد الفتاح كليطو، حصان نيشته، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2003، ص.ص. 54-62.

ربما يعود اللبس في ترجمة الكلمة الاسبانية Sobrina. يترجمها عبد الفتاح كليطو بابنة أخ ضون كيخوطي. في حين نجد في ترجمات أخرى ابنة أخت ضون كيخوطي. فالطرف الأول يعتبر ضون كيخوطي عم أنطونيا كيخانا. أما الطرف الثاني فيعتبره خالها. ورغم تباين الاسمين فهما يؤديان الوظيفة نفسها تقريبا. وتتجلى أساسا في حفز ضون كيخوطي على إحراق كتب الفروسية بدعوى أنها أفسدت عقله. ولما نعود إلى رواية ضون كيخوطي لثيربانطيس نجد أن ابنة أخته - صحبة الأمة - كانت تسخر من مناقب خالها ضون كيخوطي وتنهاه عن القيام بمغامرات ثالثة متوخية من ذلك أن يضع حدا لجنونه. ورغم انتقاداتها اللاذعة له فقد أوصى لها بممتلكاته بعد وفاته. وفي حالة تأكدها بأن من سيتزوجها يعرف كتب الفروسية أوصى ضون كيخوطي في البند نفسه من الوصية أن توزع تلك الممتلكات على الأعمال الخيرية.

انظر في هذا الصدد إلى ترجمة سليمان العطار لضون كيخوطي دي لامانتشا، (خاصة بداية فصول الجزء الثاني ونهايته)، المجلس الأعلى للثقافة ط 1، 2002.

42- المرجع نفسه، ص. 58.

43- المرجع نفسه، ص. 58.

44- في المجموعة القصصية لهاني الراهب، جرائم ضون كيشوت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1979، ص.ص. 112-118.

45- المرجع نفسه، ص. 115.

46- انظر في هذا الصدد إلى قصة "جندب هريشلان أو مغوار"، المرجع نفسه، ص. 130.

النص المضاعف : عبد الرحمان بدوي مترجما للكيخوطي

مصطفى النحال

آثرت أن يكون هذا الحديث عن المرحوم عبد الرحمان بدوي في ترجمته للكيخوطي مناسبة لاستحضار وتكريم أحد أعمدة الترجمة في الوطن العربي. فهو لم يقتصر فقط على نقل نصوص أدبية لها قيمتها العالمية، بل ترجم نصوصا فلسفية ونظرية ما فتئت تعتبر مراجع هامة في الجامعات العربية ولدى الباحثين العرب. ومن ثم، فإن مناسبة هذه اللقاء تعتبر حافزا على هذا الاستحضار الاحتفائي. إن موضوع هذه المداخلة هو الانطلاق من ترجمة بدوي، ليس للمقارنة والتقييم، وإنما لطرح بعض الأفكار المتصلة بسياقها وقيمتها من منظور نظرية الترجمة.

تكمن أهمية ترجمة بدوي في كونها الترجمة الأولى الكاملة لهذا النص، وفي كونها سعت إلى تقديم المناخ العام لطبيعة التخييل والسرد في **الكيخوطي**.

صدرت ترجمة بدوي عن دار النهضة العربية بالقاهرة سنة 1965 في جزأين، وأعيد إصدارها عن دار المدى بسوريا سنة 1998. كما صدرت ترجمة أخرى لسليمان العطار عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة 2002، بعنوان : ميجيل دي ثيربانطيس سابيدرا "الشريف العبقري ضون كيخوطي دي لامانشا، الشهير بين العرب باسم ضون كيشوت". وتلتها ثالثة هي "ميغل دثيربانطيس سابدرا، "النبيل الألمعي ضون كيخوت دلامنتشا"، ترجمة جودت عطية عن دار ورد بدمشق سنة 2004. ناهيك عن ترجمات جزئية عديدة أهمها ترجمة عبد العزيز الأهواني بعنوان

"السيد العبقري ضون كيخوطي دي لامانشا"، مكتبة الأنجلو المصرية ضمن سلسلة الألف كتاب سنة 1957.

ومنذ هذه الترجمات اهتم الباحثون بعقد المقارنات بين ترجمة بدوي وباقي الترجمات، أو بينها وبين إحداها، وذلك في أفق رصد عناصر الاختلاف والحذف والإضافة وخيانة الأصل. ولعل أبرز هذه الدراسات تلك التي أنجزها حامد أبو أحمد بعنوان : "قراءة في ثلاث ترجمات عربية لرواية **دون كيخوته** (صحيفة القاهرة، العدد 260، 2005). ما يمكن ملاحظته، أولا، هو أن النقاش المثار حول ترجمة بدوي هو نقاش الترجمة ذاتها الذي يصب حول درجات القرب أو البعد من النّفَس الأدبي للنص المترجَم أو الالتصاق به أو إعادة إبداعه في اللغة المترجم إليها.

تعرضت هذه الترجمة، إذن، للعديد من الانتقادات لما يفترض أن يكون قد شابَه من النقائص، إلا أن ذلك في رأيي راجع إلى المناخ العام في المنطقة العربية حيث الذهنية والرقابات المتنوعة لا تسمح بنقل الكثير من التفاصيل والصور والتعابير إلى العربية. إن الانتقادات التي واجهت بدوي تعبر، في الحقيقة، عن مشكل متمثل في غياب التسامح مع الاختلافات في الترجمات، وفي نظرة أخلاقية لمفهوم الأصل. فترجمة بدوي ليست استنساخاً لنص أصلي بل هي إنتاج لنص جديد، وهذا يقتضي أن تتحقق مجموعة من الشروط في إطار ترتيب للأولويات، وهي : أن اللغة – الهدف تتقدم على اللغة – المصدر، والأدبي يتقدم على المفهومي، والملامح العامة تتقدم على جزئية التعبير. فوحدة الترجمة لم تعد هي الكلمة أو المركب أو الجملة، بل النص برمته. وضمن هذا المنظور، فإن دقة المعلومة أقل أهمية من خلق مفعول كفيل بإثارة رد فعل عاطفي وانفعال جمالي قريبين من المفعول والانفعال اللذين يولدهما الاتصال بالأصل[1].

وبهذا يمكن أن تتعدد الترجماتُ للنص الواحد دون أن تتشابه، وهو مصدر غنى للنص الأصلي، ذلك أن النصوص الكبرى هي النصوص التي تحيا مع ذلك بإعادة ترجمتها. وبالرغم من كل الانتقادات التي نالت من الترجمة التي قدمها بدوي فإن أغلب الكتاب العرب، اعتمدوا عليها سواء في الإبداع أو في الدراسة.

النص المضاعف هو الذي يحيا في لغة أخرى حياة متعددة، تماما كما هو شأن الترجمات الفرنسية للكيخوطي التي كانت آخرها ترجمة أليس شولمان. لنذّكر، مع فورطوناطو، أنه ليس من الضروري أن يحتفظ **الكيخوطي** بوضعه الأولي، وبطابعه الأصلي حرفيا، بقدر ما يكون الأثر، باعتباره effet وœuvre، الناتج عن وحدة الشكل والمعنى، قبل أي اعتبار آخر، هو الهدف النهائي للتحويل. وينبغي كذلك ألا يتم المساس بالقضايا الكبرى كالحبكة والفكرة والموضوعة أو البنية، وذلك حتى لا يضر غياب الشكل كثيرا بتكافؤ المعنى. من المستحب، عندما يتعلق الأمر بترجمة

بالمعنى المألوف، أن يتم الحفاظ، قدر المستطاع، على التربة الأصلية للنص، على أصله الغريب حتى يتمكن من توسيع الأفق الثقافي للبلد المضيف، هذا الأفق الذي يشكل سبب وعلة تحويله. لذلك تكون الترجمة المقترحة ترجمة مفتوحة تاركة للنص أكبر عدد ممكن من احتمالات معانيه. ينبغي على المترجم، خلافا للناقد أو للمؤول اللذين بإمكانهما اختيار هذه الوجهة في القراءة أو تلك، أن يحترس من الانحياز، ومن إعطاء نظرة اختزالية من شأنها أن تحد، فيما بعد، حقل الأبحاث الممكنة.

إن المرحوم بدوي مثال قوي وبارز، ونموذج لكل هذه الخطوات التي تروم تملّك وامتلاك نص كبير في حجم **الكيخوطي**. تملك النص، عندما تفرضه قوانين الجنس الأدبي، يبقى إذن في ملك الترجمة الأدبية، ذلك لأن المترجم ينهمك، خوفا من تعطيل النص المصدر، إلى ضرب من إعادة الكتابة، ضرب من إعادة إبداع شكلية يمكن الدفع بهما أبعد ؛ دون شك، منه في كل أنواع التحويل الأخرى. لكن، إذا كان صحيحا كون النص المنتج ليس هو الأصل، فإن هذا الأخير يبقى دائما حاضرا، ويستمر، بشكل أو بآخر، في تحديد الأهداف وإملاء الاختيارات. وهكذا تظل الترجمة الأدبية، وخلافا للكتابة العضوية، خطابا إكراهيا وفنا للتراضي بالأساس، على حد تعبير فورطوناطو(2). فتحية، مرة أخرى، لذكرى المرحوم عبد الرحمان بدوي مترجما كبيرا للأعمال الكبيرة.

هوامش :

1- "أنْ نترجم معناه أن نتكلم بكلمات مخالفة لا طفولة لها فينا، هو أن نشعر بكوننا مكانا للاختلاف (...) هو أن نواصل شيئا ما، وأن نمسي بشكل آخر، هو أن نحب قراء إضافيين، أن نتطابق مع كلمات أخرى، وأن نضاعف الكلام. أن نترجم معناه كذلك أن نفقد التحكم في دلالاتنا ونقول أشياء لم نقلها، هو أن نعدد الاتجاهات ولا نكون الكاتب الوحيد للنص، بل نكتبه صحبة آخر سيختار الكلمات وفق وجوده الخاص، ووفق حياته وتجربته في العالم. معناه أن نعبر بكلماته وبعالمه هو(...). هو أن نكون في وضعية تواطؤ. وأيضا ألا نتعرف على أنفسنا (...) أن نترجم معناه، إذن، اكتشاف المجهول فينا.

André Gide, Divers, Les Essais III, Gallimard, Paris, 1931, p. 202.

2- FORTUNATO ISRAEL, "Traduction littéraire : L'appropriation du texte", in : La liberté en traduction, Didier Edition, 1991, pp. 17-29.

ترجمة

التحدي الإبداعي*

خوان رولفو

ترجمة : أحمد الويزي

[هذا النص هو بمثابة تسجيل خطي لمحاضرة شفوية كان خوان(1) رولفو قد تقدّم بها الى جمهور الجامعة الوطنية المستقلة بمكسيكو Université Nationale Autonome de Mexico، عام 1980. وقد اشترط الكاتب بذاته على ناشر المحاضرة، أن يظل نصها حتى وهو يتحول الى صيغة المكتوب، محافظا على الطابع الشفوي الأصلي. إلا أن خصائص الكتابة باللغة العربية التي ننقل إليها اليوم هذا النص، اضطرتنا لكي نتصرف عن سبق الإصرار، والثبات على اقتراف الحق في "الخيانة" الجميلة لمشيئة الكاتب، قصد تعبئة بعض بياضات النص وحذوفاته وانتقالاته الفجائية في سياق استرسال المحاضر العفوي في الكلام، وذلك حتى يلتمّ شتيت النص المعرب، ويتلاءم مع سياقات المقروئية (لا الإنصات المباشر)، ضمن منظومة اللغة والثقافة العربيتين].

لم أحظ أبداً في الوسط الذي نشأت فيه مع الأسف، بأي أحد من الناس ليتولّى مهمة قصّ الحكايات علي ؛ ذلك لأن القوم في قريتنا، هم من طينة متكتمة ومنطوية على نفسها، أجل، حتى ليُحسَّ المرء الذي يعيش بين ظهرانيهم في هذه الديار، بأنه هو نفسه غريب. فأنت مثلا قد ترى أن

---

* خوان رولفو : مقالة منشورة بمجلة "Nouvelles du Mexique"، العددان 17/16 بتاريخ ديسمبر 1983، ويونيو 1984.

القوم اجتمعوا هناك، ليتجاذبوا أطراف الحديث فيما بينهم ؛ تراهم طبعاً أثناء الظهيرة وقد استووا فوق أرائك خشبية وجلدية، ليقصوا على مسامع بعضهم البعض شيئاً من الحكايات، أو ما شاكل ذلك ؛ إلاّ أنك ما أن تدنو منهم، حتى يجنحوا الى الصمت تواً، أو تسمعهم وقد طفقوا يتحدثون عن أحوال الطقس : "ربما أمطرتِ اليوم يقول أحدهم للآخر، ربما هي ذي السحب قادمة من هناك...". الحاصل، أنني لم أكن قد نلت من قبل حظ الاستماع الى من هم أكبر مني سنّاً، يشنفون أذني ببعض الحكايات : لهذا السبب ألفيت نفسي مجبراً على ابتكار بعضها، وأعتقد بأن الابتكار والخيال هما على وجه التحديد، من بين المبادئ التي تنتظم عملية الإبداع الأدبي. إننا – معشرَ الكتّاب – كذبة : إن كل كاتب مبدع هو كائن كاذب، والأدب بالذات هو ضرب من الكذب : إلاّ أن عملية إعادة خلق الواقع – إما لحسن الحظ أو لسوئه – ليست تنتج إلا عن هذا الكذب : وأن تعيد خلق الواقع هو إذن من بين المبادئ الأساسية لعملية الإبداع الأدبي.

أعتقد بأن هناك ثلاث خطوات على الكاتب/الكتابة قطعها : ترتكز الخطوة الأولى على خلفية خلق الشخصية، والثانية على قاعدة خلق البيئة العامة حيث ستخضع ضمنها هذه الشخصية لمبدإ التطور، أما الخطوة الثالثة فتنهض على الكيفية التي سيكون من اللازم على الشخصية أن تعبّر بها عن نفسها. إن هذه المرتكزات الثلاثة هي كل ما نحتاج إليه بغية قصِّ حكاية من الحكايات ؛ هذا من جهة عامة، أما فيما يتصل بطقس الكتابة لدي، فأقرّ لكم بأنني كلما كنت في مواجهة صفحة بيضاء إلا وشعرت بالخوف، ولأنني بالضبط أكتب بخط اليد فإن هذا الشعور ينتابني على الخصوص كلما كنت في مواجهة أداة الكتابة المفضلة لدي : قلم الرصاص ؛ ومع ذلك فبودي وإن بكيفية أشد خصوصية تقريباً، أن أحدثكم أكثر عن إجراءات الاشتغال الخاصة بي أثناء طقس الكتابة. حينما أنكبّ على الكتابة، لا يدور بخلدي الاعتقاد في مسألة الإلهام ؛ ذلك أن مسألة الكتابة بالنسبة لي هي مسألة اشتغال وحسب ؛ هي مسألة انكباب على الكتابة منذ ساعات النهار المبكرة، ومسألة تسويد للصفحات تلو الصفحات، الى أن ينبجس على حين غرة لفظ من الألفاظ يمدنا بالمفتاح الضروري لما ينبغي فعله، ولما ينبغي أن يكون عليه هذا العمل. ويحدث في بعض الأحيان، أن أظل منهمكاً في كتابة خمس أو ست صفحات، من دون أن تظهر الى الوجود الشخصية التي كنت أتمنى أن تظهر، أي تلك الشخصية الحية التي ينبغي عليها أن تتطور من تلقاء نفسها. ثم ما تلبث فجأة أن تبرز للوجود بعد حين، فيكون علينا أن نقتفي أثرها، وأن نسير على هدي من خطواتها. وبقدر ما تغدو هي حية، بقدر ما نتمكن نحن حينئذ من أن نعاين الوجهة التي تأخذ في طَرْقها ؛ إنها لتقودك قوْداً وأنت تسير خلفها، إلا أنها بحكم كينونتها الحية، قد توصلك إن شئنا ذلك، إما الى مشارف الواقع أو نحو ضفاف اللاواقع : حينذاك نتمكن في نفس الوقت،

من أن نبدع ما يمكن أن يكون قد قيل، ما يبدو أنه حدث في نهاية المطاف، أو كان ينبغي عليه أن يحدث، أو من المتوقع أن يحدث، لكنه لم يحدث قطعاً. إذن، أنا شخصياً أعتقد بأنه من الأساسي فيما يخص مسألة الإبداع هذه، أن نتمثّل ما لنا به علم، وأن نستوعب الأكاذيب التي سنحكيها ؛ مثلما علينا أن نفهم أنه كلما ولجنا صلب الحقيقة، صلب واقع الأشياء التي نكون على معرفة بها، صلب ما تمّ لنا نحن بالذات رؤيته وسماعه، فإننا نكون حينئذ قد شرعنا في كتابة بعض عناصر التاريخ، أو إنجاز التحقيق الصحفي، وليس الكتابة الإبداعية.

يُقال إن الرواية هي الجنس الأدبي المعانق لكافة الأشكال الخطابية، بمعنى أنها بمثابة حقيبة بمقدورها أن تَسَع أي شيء، بما في ذلك القصص القصيرة، والمسرح أو الحدث المشوق، والمقالات الفلسفية وغير الفلسفية، وسلسلة الموضوعات التي قد نعبئ بها فراغات تلك الحقيبة ؛ بينما على العكس من ذلك، ينبغي علينا في حالة الاشتغال على القصة القصيرة الركون الى التقليص والاختصار، وقول أو قصّ حكاية من الحكايات باستعمال بضع كلمات قليلة وحسب. إنه لمن الأمور العسيرة للغاية، أن يتوصل المرء في حيز ثلاث أو أربع أو حتى عشر صفحات، الى أن يحكي قصة قد يحكيها الآخرون في مائتي صفحة ؛ هذه بالتقريب هي الفكرة التي كونتها حول عملية الإبداع، حول مبدإ الإبداع، أي الإبداع الأدبي تحديداً ؛ وإنه لمن الواضح جداً أن محاضرتي هذه لن ترقى بالمرة الى أن تكون محاضرة آسرة، وأنا منهمك الآن في التحدث إليكم بكيفية بسيطة ومبسطة للغاية ؛ ولعل السبب في ذلك هو أنني أنا نفسي كائن أشد بساطة، وقد كنت حقيقة دائم الارتياب والخوف من فئة المثقفين، الى حد أنه كلما حصل أن صادفت أحداً منهم إلاّ وهرعت الى تحاشيه وتلافيه ؛ أضف إلى ذلك أنني أعتبر أنه ينبغي على الأديب أن يكون في درجة أدنى من كافة المشتغلين بفاعلية الفكر، ذلك لأن أفكار الأديب وتأملاته هي الى أبعد حد ممكن بمثابة أمور شخصية، بحيث لا نرى سبباً كافياً ينبغي عليه أن يجعلها ذات تأثير نافذ على الآخرين ؛ لا ينبغي على الأديب بالضرورة أن يحاول التأثير على الغير ليقوم بما يريد الآخرون القيام به ؛ وعليه فإننا حين نتمكن من الوصول الى مثل هذه الخلاصة، حين نشارف هذا الموضع – أو لنُسمه النهاية – سنشعر حينئذ بأننا قد نجحنا في كتابة شيء ما.

غالباً ما أخذ علي أبناء موطني أنا بالذات، حكاية الكذب وعدم تسجيل وقائع التاريخ، بدليل أن كل ما أحكيه أو أكتبه – مثلما يقولون – لم يحدث بالمرة ؛ وهذا لعمري أمر صحيح. إن ما يحتل مقام الصدارة عندي هو الخيال : ففي صميم المرتكزات الثلاثة التي تحدثنا قبل قليل بصددها، يلتف الخيال ويدور ؛ إن الخيال فاعلية غير مشروطة بحدود، وكلما أُريد للحلقة أن تدور على الخيال لتحدّ من جموحه، إلا وينبغي تحطيم تلك النقطة بالذات، حيث تلتف الدائرة حول نفسها وتنغلق؛

ينبغي أن نؤمن بأن هناك منفذاً ما، وبأنه من الممكن جدا أن يوجد هناك منفذ للإغاثة، علينا أن ننفذ منه بخيالنا وننفلت. وهكذا يتجلى لنا شيء آخر يمكن أن ندعوه بفاعلية الحدس : إذ يقودك الحدس الى أن تفكر في بعض الأمور التي لم تكن قد حصلت على الإطلاق، إلا أنها مع ذلك من الأمور التي تتنشأ داخل فعل الكتابة. إننا وبشكل ملموس نشتغل بواسطة الخيال، والحدس، ومظهر من مظاهر الحقيقة. وحين تتحقق هذه الأمور، نكون قد عملنا حينئذ على إنجاح الحكاية التي تسكننا الرغبة في التعريف بها : إن الاشتغال الأدبي اشتغال انفرادي، بينما العمل الجماعي في الأدب هو شأن غير قابل للتصوّر، ومن ثمة يقودك هذا الاشتغال الانفرادي الى أن تتحوّل الى نوع من الجهاز الوسيط بين الأمور التي لا يكون أي أحد على معرفة بها من قبل، بيد أن اللاوعي وحده – أو الحدس – يقودك من دون معرفة بما يجري الى الإبداع، والى المزيد من الإبداع.

أعتقد بأن هذا هو على المستوى المبدئي، الأسُّ القاعدي لكل محكي ولكل حكاية يتمنى المرء أن يحكيها. أما الآن فهناك عنصر إضافي آخر، شيء ما في غاية الأهمية كذلك، ألا وهو الرغبة في حكي أمر تربطه آصرة أوثق بموضوعات ثيمية معينة ؛ وإننا لنعلم العلم اليقين بأن لا وجود هناك سوى لثلاث موضوعات أساسية : هي موضوعة الحب، والحياة، والموت. وليس هناك موضوعات أخرى ولا مواضيع إضافية، لهذا بالتحديد – وحتى يتمكن الكاتب من الإمساك بالمجريات الطبيعية لهذه الموضوعات مثلما ينبغي له – عليه أن يعرف كيف يعالج تلك الموضوعات، وأي شكل ينبغي عليه إلباسها به ؛ وأن يحرص على تجنب ما سبق للآخرين قوله فيما قبل. حينئذ، تقودنا المعالجة التي نمارسها على قصة قصيرة ما، الى قول الأشياء بكيفية مختلفة حتى وإن كانت هذه القصة ذات موضوعة تمّ التطرق إليها لمرات غير نهائية من قبل ؛ إننا بالفعل لنحكي ما كان قد حُكي من عهد فيرجيل Virgile الى ما لست أعرف أيضاً، إما من طرف الصينيين أو أي كان. إلا أنه ينبغي البحث عن المسوغ، عن طريقة لمعالجة الموضوع، وأعتقد بأن الإبداع الأدبي، أي الشكل – ويدعى الشكل الأدبي، تحديداً – هو الذي يتحكم في هذه العملية، هو ما يجعل محكياً ما ينال الاهتمام، ويستحق من الآخرين الانتباه إليه. وبمجرد ما أن يتم طبع كتاب أو قصة قصيرة ما، حتى يغدو هذا المؤلف الأدبي في عداد الموتى : أي عندئذ يهدأ بال الكاتب، ولا يعود مشغول الفكر بتاتاً. أما قبل أن يتحقق ذلك، فالأمر يتم بعكس ذلك تماماً، إذ في الوقت الذي لا يكون فيه المؤلَّف الأدبي قد اكتمل بالشكل التام، يكون بال الكاتب مشوشاً ومنشغلاً بكيفية مستمرة ؛ وتدوم مدة ملاحقة الموضوع للكاتب الى أن يستوعب بأن عمله غير مكتمل بعد ؛ وبأن هناك شيئاً ما قد بقي متنه من دون معالجة ؛ حينئذ ينبغي إعادة كتابة الحكاية، أي ينبغي العثور على موطن الخلل فيها، أي العثور على الشخصية التي لم تقم بالتحرك داخل النص، من تلقاء نفسها. وبالنسبة لحالتي الخاصة، فإن ما

يميزني هو أني أعمل على إقصاء ذاتي من المحكي، فأنا لا أحكي أبداً أية حكاية تتضمن تجاربي الخاصة، أو بعض العناصر من سيرتي الذاتية، أو أي شيء سبق لي أن رأيته أو سمعته، بل يكون من اللازم علي دوماً تخيل عناصر الحكاية، أو إعادة ابتكارها، أو العثور ضمنها – في الحدود القصوى – على نقطة ارتكاز بسيطة. هذا هو السر، إن إبداعك الأدبي هو من طبيعة سحرية، إلا أن هذا السحر ناتج عن فاعلية الحدس ؛ وحتى الحدس نفسه فهو شأن سحري، الشيء الذي يقود إلى الخلاصة التالية والتي تفيد بأنه إذا ما عجزت الشخصية الحكائية عن الاشتغال، وألفى الكاتب نفسه مضطراً الى مدّ يد المساعدة لها قصد جعلها تستمر في الوجود، فالفشل الفوري حينئذ هو مآل الكتابة. إنني مثلما تلاحظون لازلت منهمكاً في التحدث إليكم عن بعض الأشياء البسيطة، لذا ألتمس عذركم، غير أن هذا يدخل ضمن صميم تجربتي الخاصة في الكتابة ؛ فأنا لم يسبق لي البتة أن حكيت عن أمور سبق لها أن حدثت بشكل فعلي ؛ إنما أنا أتوكل على فاعلية الحدس، تاركاً الفرصة كي ينبجس عبرها كل ما لا يمت بصلة الى شؤون الكاتب الخاصة. ومثلما سبق لي أن قدمت سالفاً، فإن الأمور تنهض على أرضية القيام بالبحث عن موضوع، وعن شخصية، وعما سيناط بهذه الشخصية القيام به في مسار الحكاية، ثم عن الكيفية التي ستبقى بها هذه الأخيرة حية وسط ماء الكتابة. أما في اللحظة التي يبادر فيها الكاتب بتعنيف الشخصية الحكائية بتدخلات منه، فإنه يضع نفسه في مأزق. إن القيام بعملية إقصاء ذات الكاتب من المتن المكتوب، أي إقصائي أنا نفسي من شؤون الكتابة، هو بشكل دقيق من بين الأمور الأشد صعوبة التي كان من اللازم الاضطلاع بها. إنني أترك لتلك الشخصيات المتخيلة، حرية الاشتغال والتحرك من تلقاء نفسها هي بالذات، من دون أي تدخل أو اقتحام قد يصدران عني، لأني حين أقوم بعكس ذلك قد أتورط في الهذر الذي هو من خصائص الكتابة المقالية، وقد أسقط في خضم الهذيان ؛ وحين يتورط الكاتب في ذلك، يحشو النص الحكائي بأفكاره الخاصة، معتبراً نفسه في نهاية المطاف من سلالة الفلاسفة، ويحاول جرَّ الآخرين واستقطابهم للاعتقاد في إيديولوجيته، وفي طريقته الخاصة في إدراك الوجود والعالم، وفي تصور الكائنات الإنسانية، والمبدإ المحرك لها. حين يحدث هذا في الكتابة، يتحول مصير المبدع الى كاتب للمقالات. نحن طبعاً على علم تام بوجود العديد من الروايات المصاغة على شكل مقالات، أي ما يمكن الاصطلاح عليه بالروايات/المقالات ؛ إلا أن الجنس الأدبي الذي لا يتناسب على العموم، مع تلك الكتابة هو جنس القصة القصيرة. إن القصة القصيرة بالنسبة لي، هي حقيقة الجنس الأدبي الأكثر أهمية عندي من الرواية، لأنها تتطلب التركيز على قول أمور شتى في حيز صفحات أقل، أي أنها تتطلب التركيز، وتملّك كاتبها القدرة على التحكم في قلمه ؛ وبهذا فإن كاتب القصة القصيرة شبيه الشاعر، وبالتحديد الشاعر المجيد لعمله. بحيث ينبغي على هذا الأخير

أن يضيق من زمام حصانه في كل الأوقات، وأن يتحاشى الارتماء في أحضان الحماسة والاندفاع ؛ وإذا ما حصل له أن اندفع متحمساً يبتغي الكتابة من أجل الكتابة وحسب، فإن الكلمات قد تخرج من بين شفتيه/سن قلمه تباعاً، الواحدة في أعقاب الأخرى من غير تمحيص ولا تنخيل، فيفشل حينها. إن المهم هو التماسك، وعدم التحمس، واجتناب الاستفراغ الذاتي : حقاً إن القصة القصيرة لتمتلك هي الأخرى هذه الخاصيات الكتابية ؛ لهذا السبب، أفضل بشكل خاص القصة القصيرة عن الرواية، ذلك لأن طبيعة هذه الأخيرة ترتضي تلك الفيوضات الهاذرة التي أشرنا إليها سالفاً.

ليس هناك مثلما تعلمون أنتم جميعاً، من كاتب يكتب كل ما يفكر فيه، إذ من المستحيل للغاية نقل الفكر الى الكتابة، وأنا أعتقد شخصياً بأن لا أحد يفعل ذلك، وأن أي أحد لم يقم بفعل ذلك، وأن هنالك العديد من الأمور تضيع من تلقاء نفسها بمجرد الشروع في بسطها وتوسيعها. إن هذا لمؤلم، إلا أن الأمور هكذا تسير. ليس بمقدور المرء أن يعكس بجلاء كل أفكاره ضمن محكي من المحكيات، إذ يتبقّى هنالك في الغالب بعض الأشياء التي يكون بودّ الكاتب قولها، ولم يتمكن البتة من بسطها وتوسيعها ؛ إن هذا هو ما يميز بشكل تقريبي سيرة الإبداع، على الأقل مثلما مارستها أنا شخصياً. والآن، ينبغي لي أن أضيف بأن القارئ وليس الكاتب، هو من يضمن للكتابة نتيجتها النهائية ؛ ذلك أن الكاتب لا يعلم إن كان قد توفق في عمله أم لا، إنه حقيقة يعرف بأن الأمور قد صيغت بشكل جيد في المؤلف الذي فرغ منه للتو، وبأنه فعلا لم يتمكن من قول ما كان يرغب في قوله، وبأنه من دون شك قد ترك أموراً كثيرة – خارج النص – كان بوده أن يضيفها ؛ إلا أن هناك لحسن الحظ أموراً – من تلك التي كان يرغب في التعبير عنها – موجودةٌ على الأقل في النص، القارئ وحده هو من يؤول إليه مصير الحكم عنها.

هوامش :

1- ولد خوان رولفو بالمكسيك سنة 1917. وفي سنة 1923، تعرض والده رفقة العديد من أفراد الأسرة للاغتيال، بسبب القلاقل وظروف التمرد وعدم الاستقرار السياسي والأمني التي كانت تسود البلاد، في النصف الأول من القرن العشرين. وفي شهر شتنبر من سنة 1927، وهي السنة التي توفيت فيها أمه كذلك، سيضطر خوان الى الانضمام الى بيت الأيتام بمدينة كوادالاخارا.

وما أن يشرف الفتى خوان رولفو على مرحلة اليفاعة حتى يغدو موظفاً في مصلحة الوثائق والأرشيفات في وزارة الداخلية، وهي الوظيفة التي سيعود الى مزاولتها سنة 1956 بعد أن هجرها، حين يبدو أنه توقف عن الكتابة الأدبية بشكل شبه رسمي.

في سنة 1945، يشرع خوان رولفو في نشر بعض الحكايات في مجلة "بان Pan"، التي كان هو يدير تحريرها الى جانب أنطونيو ألاتوري Antonio Alatorre. يستقر بعد ذلك في مكسيكو، ويتولى نشر إبداعه الأدبي

في مجلة "أميريكا América"، ولن تمض سوى لحظة وجيزة على ظهوره الأدبي، حتى يصنفه النقاد والقراء واحداً من بين كبار المبدعين في القارة الأمريكو - لاتينية (الى جانب باث Paz، وفرغاس يوسا، وكورتزار، وفوينتيس)، خصوصاً بعدما نشر سنة 1953–1955، عمليه الأدبيين الكبيرين بلا منازع : السهل يحترق (وهو مجموعة قصصية)، وبيدرو بارامو (الرواية المدهشة) ؛ وهما العملان اللذان ستتم ترجمتهما الى العديد من اللغات العالمية.

بعد هذه الفترة، سيرتكن خوان رولفو الى الصمت والتأمل، ضارباً بعصا الترحال بين ربوع القارة الأوربية. وفي سنة 1980، سيحصل على جائزة الأمير أستورييس Prince des Asturies بإسبانيا، ثم بعدها بثلاث سنوات سيسلم الروح في مكسيكو، وبالضبط بتاريخ 1986/1/8.

قراءات ... مراجعات

المرأة، والصورة، وجدلية الغواية*

شرف الدين ماجدولين

توجد، دوما، في عمق أي كتابة روائية، رغبة لاعجة في التخلص من التباسات الإدراك المزمنة تجاه التفاصيل المبهرة. وذلك من خلال السعي إلى استكناه حدود الغواية في الأشياء، وتأويل صلات التفاعل فيما بينها، واستقصاء العلائق المضمرة في أعطافها. وتبدو عملية التشخيص هاته، أشبه ما تكون بإعادة التكوين، تبدد وهم الانغلاق في الوقائع، وتحول المدرك الحي إلى قيم صورية، تخلصه من سديمية الغموض، وتحرر ذخيرته التخييلية من الفسولة الذي تفرزها اعتيادية الزمن والمحيط.

ذلك ما توحي به منذ الوهلة الأولى رواية "المرأة والصبي"، التي تونع من صلب العلاقات المعقدة بين : الواقع والصورة، الأنثى والذكر، المحلي والأجنبي، واليهودي والمسلم...، لأجل رسم مدار لعبة من التجاذب الجدلي المضمخ بفتنة غامضة بين هذه الثنائيات جميعا، التي توحي بالتقاطب، والتنابذ، والانفصال في الظاهر، وتضمر تجاذبا، وولعا، واتصالا مزمنا في المخبر الخفي.

وتمثل رواية "المرأة والصبي"، تحولا لافتا في مسار التخييل السردي للكاتب المغربي الميلودي شغموم المولع بالعوالم الغرائبية، والفضاءات الحلمية، الحافلة بالأسرار، فبعد نصوص من قبيل : "الأبله والمنسية والياسمين" و"عين الفرس" و"نساء آل الرندي"، و"خميل المضاجع" و"الأناقة"، تأتي الرواية الحالية أشبه ما تكون باستثناء سردي في تجربة طغت عليها الرهانات التجريبية، في رسم

---

* – قراءة في : الميلودي شغموم، المرأة والصبي، رواية، دار الأمان، الرباط، 2006.

الشخوص والفضاءات وتمثيل الأصوات السردية، وحبك الحوارات والوظائف وزوايا النظر.

وفي هذا السياق تنطبق على رواية "المرأة والصبي" صفة النص الإشكالي ذي البنية التقليدية، من حيث ارتكازه على مكون الحدث الممتد، القائم على تشويق القارئ، وحشد التوقع الذهني لديه، وتسترسل فيه الوقائع على إيقاع عمودي متعاقب، يستند على تقنية الرحلة، حيث تقوم البطلة "ماريز" : الفرنسية من أصول يهودية، بملاحقة نسخ مقلدة عديدة للوحة تحمل عنوان "الرجل والزجاجة"، لرسام مفترض اسمه "جون كلود بواسون"، كل نسخة تحمل مواصفات تشكيلية فريدة، ومثل تكاثرها اللافت مسارا مميزا لما يمكن نعته بـ"التوالد الفني". وعبر السفر الممتد بين مدن الرباط والمحمدية والدار البيضاء ومراكش والصويرة، تنتسج علاقة معقدة بين الخبير الفني المغربي : "داوود"، و"الباحثة الأجنبية "ماريز"، تستدعي في الظاهر سمات التقاطب المتولد عن الاختلاف الثقافي والجغرافي، بينما تستبطن في العمق صلات التجاذب الجدلي بين "المرأة" التي تسكن باطن الباحثة، والصبي الذي يسكن عمق الخبير المحلي.

ومثلما هو الشأن مع أي امرأة، حيث مبدأ الغواية الملمح الطاغي على صلتها بالعالم، تتضاءل قسمات الباحثة في جماليات الفن أمام نزوات الأنثى، في العديد من أفعال وصور "ماريز" الروائية، وسرعان ما تكتسي مقاطع الوصف الحسي، ومشاهد المجابهة بين الأنثى والذكر، ومواقف التلازم اليومي بينهما، مخاتلة مستمرة في الكلام والتصرف، ونزوعا واضحا إلى توتير اللحظة الحوارية، وتضويعها بفتنة الحواس، وكأنما رحلة البحث عن اللوحة المتخيلة، ليست في العمق إلا كناية عن رحلة العمر المنذورة للمجابهة المستمرة بين الذات ومقابلها الجنسي، حيث تتحول محطات العيش إلى امتحان مستور لقدرات الإيقاع والإثارة والاستقطاب... يقول السارد في صورة من صور لعبة الغواية هاته :

"- ماريز ؟. / - نعم داود ؟. / - ألا تشتهيني، بأي شكل من الأشكال ؟. / - بلى ؟. / - هل تأتين إلى فراشي ؟. / - لا، لا يمكن. / - أجيء أنا إلى فراشك ؟. / - لا رجاء. / - ماذا يمنعك ؟. / - هل سمعت بشيء اسمه اللذة المؤجلة ؟. / - ولماذا نؤجل ؟. / - إلى أن يستوي الأكل ونتأكد أنه لذيذ" (ص. 138).

ترد هذه الصورة الحوارية بعد عشرات اللقطات والمواقف التي يتجابه فيها البطلان في أجواء ملتهبة بالرغبة، متوترة بالمشاعر العاطفية والإيروسية التي تستثيرها ماريز ؛ سواء حين تتألق في زينتها أثناء حفلات الرقص، أو غداة الخروج من الحمام عارية، حافية القدمين، أو عند الاستحمام في الشاطئ...، وحتى في معاظلات الحوار التي تصر فيها على تجريد "داوود" من سمات الرجل، والتعامل معه بحيادية مغرقة في الاستفزاز، تشحن لقطات التخاطب بمحفزات الجدل والسجال.

والحق أن لمحة المعاظلة، هذه، قرينة الإثارة والتشويق، ليست في العمق إلا مضمون الحبكة الروائية، القائمة على تأجيل فهم كل شيء، والتركيز بدلا عن ذلك في ماهية العلاقات، والأطراف

التي تمثلها الكيانات الشخصية ذاتها، فاللوحة، التي تتضمن تارة : عجوزا وزجاجة نصف مملوءة، وتارة : رجلا وزجاجة في قامته، وتارة : امرأة وزجاجتين،... لا تسلم نفسها للتأويل الواحد، الذي ينهي المصير الروائي، وإنما تستمر في استثارة الاحتمالات، وتوليد النسخ، لتأجيل الوصول إلى الحقيقة، والاسترسال، في تأجيج رغبة الكشف والتشوف إلى كنه الأشياء : كنه اللوحة، وسر المرأة.

ويُخيّل إلى القارئ أن هذا التمويه القصدي في تشكيل الماهيتين (ماهية المرأة وماهية اللوحة) ليس في العمق إلا انعكاسا لنوع من التخييل يرى إلى الوجود الأنثوي بوصفه قرينا لماهية الصورة، والفن عموما، حيث إن الصورة غالبا ما خلدت وجوه وأجساد نساء، بدءا بمريم العذراء، وفينوس، ونفرتيتي، وجان دارك، والموناليزا عبر مئات اللوحات والمنحوتات الممتدة من العصور الكلاسيكية وفن النهضة، وانتهاء بما لا حصر له من الأجساد الطبيعية غير ذات الهوية...، في الفن المعاصر، بل إن تلك الآصرة تكتنز على المستوى النظري بتواشج شفيف بين وظائف الجسد الأنثوي وبلاغة الصورة : فالصورة كون رمزي، وكشف جمالي ممعن في الفتنة ؛ والجسد ظاهر حسي مخترق بالرمزي، وفتنة مفتوحة على الخيال، بحيث يمكن الموازاة في هذا السياق بين الماهية البلاغية للجسد وبين الوظائف التجريدية للصورة وما يتصل بها من مقولات : "التزيين" و"التعويض"، و"الإثارة" و"التكييف المظهري"، و"التنسيب السياقي"، و"الانزياح"، و"الإحالة الذهنية"...

ولا شك أن تشوف "داوود" و"ماريز" إلى المعرفة هو قرين تلك العاطفة المستترة المشبوبة تجاه الفن والمغنى المحجوب، فالمحبة قرينة المعرفة، ذاك كان ديدن الصوفية والفلاسفة مثلما كان ديدن المبدعين عموما، بيد أن المعرفة تبدو معاقة، في الرواية، على طول المدى، تعترضها البدائل المزيفة، والوهمية للنسخ المتوالدة، والارتماء في لعبة التأجيل : تأجيل الفهم والحسم معا، في استكناه العلاقة بين المرأة والصبي أولا، ثم بينهما وبين اللوحة المنشودة. كما يعترضها فقدان النسق الثقافي المشترك، فـ"داوود" الخبير المحلي، يرتد باستمرار إلى ذاته الفطرية "المغربية"، التي تواجهه بالحقائق المعاكسة، بينما تحتفظ "ماريز" بتماسكها كأنثى أجنبية لا تخفى التباساتها الشخصية؛ وهي السمة الصورية التي تكرس ما بين الكيانين الفاعلين من مسافة. يقول السارد على لسان "ماريز"، في مفتتح أحد الفصول :

"– تعجبني الفرجة التي في حافلاتكم : المتسولون، والمشعوذون، والمغنون، وقارئو القرآن، ومرتلو المدائح، والمهرجون، وذوو العاهات، واللصوص... دعنا نركب الحافلة.

لم يعجبني الأمر، في البداية، وشعرت بنوع من الإهانة الموجهة، من خلالي إلى بلدي ولكن لما بدأت توزع "الصدقات" بسخاء كبير على الجميع، وجسدها يلامس أطراف جسدي كلما تحركت لتمنح صدقة، قلت لنفسي : – الحافلة أحسن من القطار كثيرا جدا" (ص. 33).

يتردد مثل هذا الوصف الناهل من العوالم الغرائبية للبلد في مشاهد حوارية عديدة بين "ماريز"

و"داوود"، بطريقة تجعل رواية "المرأة والصبي" تتجلى من حيث هي صيغة جديدة للسرد الروائي مابعد الكولونيالي، المهووس بإعادة تمثيل الذاكرة الأسطورية "للآخر الأوربي" عن عوالم الجنوب، وكشف اختلاله، من خلال استدعاء صورته الروائية التقليدية، كـ"غريب" مولع بأجواء الهامشي، وقيم الطقوسي والغرائزي.. بيد أن الفارق في الرواية الحالية يكمن في طبيعة التفاعل السردي مع هذا الخطاب، بحيث يتجاوز الهاجس التصحيحي أو السجالي (العقائدي والأخلاقي والسياسي) الذي تحفل به نماذج كثيرة من روايات الجنوب المستعمر سابقا، من أجل بلورة صيغة حوارية ترتكز أساسا على اصطياد المفارقة ؛ ومن ثم يمكن فهم ذلك الانفعال البارد من قبل المخاطب "المغربي" تجاه هذا النوع من "الصور النمطية"، عندما يبادر إلى تجاوز المجابهة التقليدية، وإفراغها من نبرة الجدية، باقتراح مخرج حواري عابث، يحول النظر من مضمون الخطاب إلى المفارقة المشهدية التي يولدها في السياق الروائي. فتلك وسيلة أخرى لتعميق "الغيرية" المتحكمة في مسارات الغواية التخييلية، حيث لا تولد جدلية المرأة والصبي إلا من تقاطبات الهوية بين اليهودية والمسلم، ومفارقات النظر بين الفرنسية والمغربي، والتباسات الفهم والعاطفة بين الأنثى والذكر، وهي الانتماءات التي بقدر ما توسع مدارات الأفق التخييلي، تفتحه على أكبر هامش من تناقضات السلوك والعيش في الفضاءات المحلية المتوترة لمدن الرباط والبيضاء ومراكش والصويرة...

وتبقى الرواية عبر هواجسها الجمالية والثقافية والإنسانية، سردية للتأويل بشتى أشكاله، تأويل الأصوات والرموز والإشارات ؛ سواء بين البطلين، أو بينهما وبين المحيط، بما فيه السيرورة اللامتناهية لنسخ لوحة "العجوز والزجاجة"، التي تجلت كتعلّة لاختبار الذكاء الفطري للشخصيات، واستبطان متخيلهم الجمالي. شيء شبيه بما نجده في نصوص : "الصورة في السجاد" لهنري جيمس، و"صورة" لنيقولاي غوغول، و"شفرة دافنشي" لدان براون... مع نفحة شرقية تستدعي سجلات الصوفية ورموز الأقطاب وإشراقات العارفين :

"في أية نسخة من تلك النسخ، لا أجد سوى شيء واحد : الخير والشر، الموت، والفراغ، والحياة، الخمرة، أو الامتلاء، كأن الزجاجة تضم ملاكا، الخير، وشيطانا، الشر، كأن لا شيء آخر، في هذه الزجاجة، غير ما هو موجود دائما، فينا وفي الخارج : القدسي والدنيوي"(ص. 132).

من هذا المنظور يمكن اعتبار رواية "المرأة والصبي" تأملا في : "العلل"، و"المثيرات" و"الدوال"، وتمثيلا سرديا بارعا لماهية "التجلي الصوري"، واستقصاء لرمزية الوجود خارج نطاق المألوف والتداولي، إنها بشكل من الأشكال إعادة صياغة للقلق الفكري والوجودي الذي يرافق الروائي في رحلته بين عوالم الصور والوقائع ؛ حيث يغدو التأويل هو لعبة الاختلاف في الحياة والفن معا : تصوراتٌ تقارب الرموز، وتوازيها، وتحاكيها أحيانا، مثلما أن تلك الرموز تجاور الحياة وتستعير الممكن وتتخطى الظاهر أحيانا أخرى.

قراءات ... مراجعات

"مظاهر الرواية المغربية 1950-2003 : مقاربة تاريخية، موضوعاتية، واستطيقية"

تأليف : عبد الله المدغري العلوي*

تقديم : عبد الفتاح الحجمري

صدرت للأستاذ عبد الله المدغري العلوي مؤخرا دراسة باللغة الفرنسية بعنوان :

مظاهر الرواية المغربية 1950-2003 : مقاربة تاريخية، موضوعاتية واستطيقية

تتوخى تقديم تحليل تاريخي ونقدي للرواية المغربية منذ نصوصها التأسيسية الأولى، وإضاءة المراحل الأدبية وأساليب الكتابة المهيمنة والناتجة عنها : المناهضة للاستعمار، ما بعد الاستعمار، وتلك المهتمة بالذات، أو المنفتحة على حقول أدبية جديدة كالرواية النسائية، وروايات الكتاب المغاربة بالمهجر، فضلا عن الفضاءات الروائية الموازية والمتمثلة في حضور الآخر والأجنبي في الرواية، وتعبيرات الهامشي.

وقد خصص عبد الله المدغري العلوي لدراسة كل مرحلة نصوصا روائية للتمثيل سواء المكتوبة منها باللغة العربية أو باللغة الفرنسية. إن الأدب الروائي بالمغرب وإن كان يخضع لمنطق كتابته الخاص، فإن الاتجاهات الأدبية التي تحللها هذه الدراسة تفصح عن التفاعل الدائم بالأحداث الاجتماعية والسياسية لكل مرحلة. من هذه الزاوية، تساهم الدراسة بعمق ودقة في إيضاح التاريخ

---

* Abdallah Mdarhri Alaoui, Aspects du roman marocain (1950-2003), Approche historique, thématique et esthétique. Editions Zaouia Art & Culture, Rabat, 2006.

السوسيو– ثقافي العامّ للمغرب المعاصر.

تتوزع محاور هذه الدراسة بين :

1. بدايات الرواية المغربية 1950–1960.

2. تأملات حول الأدب والرواية : بين مرحلة ما بعد الاستعمار ومشروع المجتمع 1960–1975.

3. روايات سنوات 1975–1990 : إشكالية الفرد وتأثيراتها في النصوص الروائية.

4. روايات وسرود تأكيد التجارب الذاتية والخاصة 1990–2000.

5. روايات وسرود نسائية لسنوات 1980–2000 : هوية نوع أدبي.

6. روايات وسرود بداية الألفية الثالثة : أية آفاق ؟

تهتمّ الدراسة، إذن، بمعرفة أبرز الأفكار الأدبية المرافقة لنشأة الرواية المغربية وتطوّر موضوعاتها وأساليبها على امتداد نصف قرن من وجود هذا الجنس الأدبي ؛ وإذا كان المدغري العلوي يدافع على أطروحة التعبير الفرانكوفوني الذي رافق ميلاد الرواية بالمغرب من قبل الكتاب الفرنسيين إبان الحماية، ثمّ فيما بعد من قبل الكتاب الوطنيين (وهي نفس الأطروحة التي نجد صداها لدى كل من عبد الكبير الخطيبي في كتابه "**الرواية المغاربية**"، وعبد الجليل الحجمري في كتابه "**صورة المغرب في الأدب الفرنسي**" في طبعته الأولى، و"**مغرب الساعات الفرنسية**" بالنسبة للطبعة الثانية). وبمجرّد تبني الكتاب المغاربة لجنس الرواية، فقد أصبحت وبعد مرور خمسين سنة بعد الاستقلال نوعهم الأدبي المفضل، ولم يعد من الممكن اعتباره نتاجا استعماريا، بل اختيارا مثله مثل بقية التمظهرات الاجتماعية والثقافية المستمدة من الغرب (على صعيد الفنون، الهندسة، التعمير، أنماط الحياة، لغة التعليم والتربية...)

ينجز عبد الله المدغري العلوي تحليلات ماكرونصية للعديد من النصوص الروائية المكتوبة منها بالعربية أو الفرنسية، متتبعا مسارها التاريخي والموضوعاتي والاستطيقي المميز لكل حقبة على حدة. يبدو البحث عن علاقة الثقافي بالاجتماعي والسياسي أطروحة محورية في هذه الدراسة، ما دام التفكير الأدبي والثقافي واللغوي يمكنه أن يكون مفيدا في معرفة تاريخ التعابير الرمزية، وهو المجال الأساسي للتاريخ بمعناه العام.

1. تأتي أهمية ومكانة الأعمال الروائية لأحمد الصفريوي من كونها استطاعت أن تنجز قطيعة مع الأدب الكولونيالي حول المغرب العربي، لأنه كان من الأدباء المغاربة الأوائل ممن اهتمّوا بوصف الأوساط الشعبية المغربية : اللغة، الثقافة، المعتقدات، الأفراح، الفقر... ويتميّز عن سابقيه من

الكتاب بصفاء اللغة الروائية، ودمج كلّ أنواع الأدب (القصة، الشعر الغنائي...)، والأدب الشفوي (الخرافة، المثل...) في إبداع السرد القصصي والروائي. في نفس الفترة التاريخية التي كتب فيها أحمد الصفريوي "صندوق العجائب" (1954)، سيكتب إدريس الشرايبي روايته "الماضي البسيط" عن نفس المدينة : فاس. وسيمنح الكاتبان أهمية كبرى في روايتيهما للتأثير الديني على العائلة والمجتمع المغربي، بيد أن هناك اختلافا بين الشخصيات والوسط الذي تصفه الروايتان : ينطلق الوصف عند أحمد الصفريوي من الحياة، من فكر ومن متخيل طفل ينتمي للوسط الشعبي... بينما يظهر إدريس الشرايبي ثورة مراهق ينتمي لعائلة فاسية تقليدية، تعلّم بالمدرسة الغربية ويعيش التمزق بين نمطين من القيم : الأول مجرّد، وهو نمط المثقف الإنساني المقترن بالمدرسة الفرنسية، والآخر واقعي خاص بالعائلة الأبوية والتي تستمد شرعيتها من الرؤية الدوغمائية للنظام الديني.

يحلل المدغري العلوي رواية أحمد الصفريوي "صندوق العجائب" منتقلا من الإثنوغرافي إلى الاستطيقي ؛ يستند الملمح الأول على وصف أمين للمجتمع وتقاليده وعاداته، مع تبني وجهة نظر تلفظية محايدة عنه ؛ ورغم ذلك، استطاع الصفريوي أن يكتب عملا أدبيا حافظ على قيمته الفنية. صحيح أن وجهة نظر المؤلف حاضرة في النص مؤشرة على بعده السيرذاتي، لكن قيمة العمل تتجاوز البعد التوثيقي إلى التوفق في تشييد عالم حكائي من قبل سارد – طفل يعيد اكتشاف العالم المحيط به.

إن مرحلة الصفريوي والشرايبي أساسية لأنهما استطاعا فرض كلام أدبي جديد لقول هوية "مطابقة" ومحو تلك التي كانا يعتبرانها "غير مطابقة" للواقع والمتخيل المتصلين بالروايات الكولونيالية. لقد فتحا الطريق أمام الكتاب الآخرين لاختيار الرواية بوصفها نوعا أدبيا ؛ وبالرغم من أنها مكتوبة بلغة المُستعمر، فإنها تقدّم إمكانات تعبيرية جديدة، وتسمح بتشغيل أفكار اجتماعية وسياسية لا توفرها الأنواع الأدبية الأخرى.

2. يعرض المدغري العلوي، بعد ذلك، لبعض التأملات حول الأدب والرواية : بين ما بعد الكولونيالية ومشروع المجتمع 1960–1975. المقصود بالرواية ما بعد الكولونيالية، أعمال الكتاب والمؤلفين الوطنيين التي نشرت بعد الاستقلال. هكذا، وخلال مختلف فترات التاريخ الأدبي والسياسي بالمغرب خاصة بعد الاستقلال، حاول الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالعربية أو بالفرنسية إعطاء معنى لتاريخهم ما بعد الكولونيالي متجاوزين الموقف والعلاقة بين المُستعمِر والمُستعمَر. ويمكن الإشارة هنا إلى الأبحاث الفكرية لكل من علال الفاسي وعبد الكريم غلاب (المُدافعيْن عن الإيديولوجيا الوطنية والعربية)، ومحمد عابد الجابري (الماركسي)، وعبد الله العروي (المدافع عن الوضعية النقدية في أعماله المكتوبة بالعربية أو الفرنسية). وتميزت هذه المرحلة بإصدار

روايات ذات مضمون اجتماعي وسياسي تبنت بحث ثلاثة أسئلة :

- السؤال الكولونيالي الذي انطلق قبل الاستقلال واستمر خلال الفترات اللاحقة.
- سؤال مشروع مجتمعي يأخذ بالاعتبار الواقع الجديد.
- سؤال الفرد والكينونة ككلية مستقلة.

لقد كانت انشغالات الجيل الأول من مرحلة كتاب ما بعد الكولونيالية خاضعة لعدة إرغامات، بين التطلعات الثقافية والوقائع الفردية والاجتماعية التي تتوزع بين العديد من النماذج الحياتية : غرب–شرق، تقليد – حداثة، علمانية – إسلام... وكانت لتلك الإرغامات آثار إيجابية على الكتابة الأدبية والروائية تحديدا، من خلال :

- الحاجة إلى هدم التقاليد الأدبية، الوطنية والفرنسية، التي أضحت عاجزة على التعبير عن الواقع الاجتماعي الجديد.
- الحاجة إلى بناء قوانين وسنن استطيقية جديدة.

هكذا، سيوظف الكتاب المغاربة أفكارا جديدة مستمدة من الثقافة الغربية (من الرمزية، والسوريالية، والوجودية، والفكر الدريدي، والنقد البارتي...)، وكذا من الإرث اللغوي والأدبي الشعبي والعربي والأمازيغي (من الخرافة، والأسطورة، والنصوص الدينية...)، يستدل المدغري العلوي بنصوص لكل من محمد خير الدين، إدريس الشرايبي، عبد اللطيف اللعبي، الطاهر بنجلون. كما يحلل موقف عبد الكبير الخطيبي، ضمن سياق حركة أنفاس، من الوضع اللغوي بالمغرب، ومكانة المثقف، ووضعية اللغة الفرنسية بوصفها لغة لكتابة الأدب. ويستخلص غنى هذه المرحلة من الناحية الفكرية والسوسيو–ثقافية.

3. روايات سنوات 1975–1990 : إشكالية الفرد وانعكاساتها على النصوص الروائية : ستنشغل الكتابة الروائية مطلع السبعينيات بموضوعة الفرد. ففي رواية "الغربة" و"اليتيم" لعبد الله العروي شخصيات تعيش تجربة الإخفاق والاستياء، وتتوزع القيم التي تؤمن بها بين النماذج الغربية والمشرقية، وهي نماذج كانت تشغل بال المثقفين بصفة عامة. وفي روايات محمد زفزاف "المرأة والوردة" أو "أرصفة وجدران" أو "محاولة عيش" أو "الثعلب الذي يظهر ويختفي" نفس تجربة الإخفاق ومظاهر التهميش الاجتماعي. ويتمثل الحدث الأدبي الأبرز خلال هذه الحقبة في صدور روايات محمد شكري ذات الملمح الأوتوبيوغرافي خاصة "الخبز الحافي". فضلا عن روايات لكل من محمد عز الدين التازي "أبراج المدينة" و"رحيل البحر" ؛ أحمد المديني "زمن بين الولادة والحلم".

ومن الناحية الاستطيقية، تتميز روايات عبد الله العروي بهيمنة البعد التأملي، وروايات محمد زفزاف بالبعد الساخر والهزلي، وكتابة محمد شكري بخطاب تلقائي، وروايات محمد عز الدين التازي بالرمزي والميثي، وكتابات أحمد المديني بنفَسٍ باروكي.

4. وسيتميز الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية من سنة 1980 إلى حدود 1990 باختلاف في منظورات السرد وتمثلات المضامين الحكائية، مع ارتفاع ملحوظ في وتيرة النشر والتداول. وإن ظلت الروايات، في الغالب الأعمّ، ذات ملمح أوتوبيوغرافي ينطلق من تجارب المؤلفين في الحياة. بيد أن هذا الجيل من كتاب المرحلة كان يودّ أن يمنح نوعا من الانسجام بين حياة الشخصية الروائية ومجتمع يفتقد إلى بوصلة ؛ من هنا أهمية القول le dire في هذه الروايات بوصفه بناء لمعنى الوجود.

يحلل عبد الله المدغري العلوي هنا التجربة الروائية لكل من إدمون عمران المليح وعبد الحق سرحان، بوصفهما ممثلين لاتجاهين جديدين يميزان هذه المرحلة، ويعتبرهما مرحلة انتقال بين الكتاب "الملتزمين" في الفترة السابقة، وأولئك الذين يركزون كتاباتهم على المصير الفردي. وهناك العديد من الخصائص التي تميز بينهما : اختلاف الأصل الإثني والثقافي، التاريخ الشخصي، وظروف الكتابة. بيد أن ثمة تقاربا بينهما أساسه : اختيار التعبير الأدبي بوصفه فعلا مؤسسا يشكل كينونة الإنسان، ويمكنه من تجاوز المعيش القاهر. وبواسطة الكتابة، فإنهما يعبران بعمق وقوة عن وجود قاس ؛ فالعمل الأدبي لديهما قريب من الشهادة التي تحرر المتخيل وتتخطى الطابوهات. الأدب الروائي لديهما مصدر للحياة والأمل ضدّ القوى القاهرة للكائن. ففي روايات عمران المليح "المجرى الثابت" و"أيلان أو ليل الحكي" و"ألف عام بيوم واحد" و"عودة أبو الحكي" اهتمام بالمصير المشترك للعربي واليهودي في التاريخ والثقافة والمجتمع. ولدى عبد الحق سرحان في "مسعودة" و"أولاد الأزقة الضيقة" فضح للمصير الخاص بالمرأة والأطفال والواقعان تحت سطوة نظام أبوي ووريث زمن غابر.

من هنا اقترنت جدوى الرواية، بالنسبة لكتاب هذه المرحلة، باعتبارها جنسا أدبيا قادرا على إعادة تشكيل الحياة الخاصة والعامة، وقدرتها، كذلك، على نقد الإيديولوجيات السائدة.

5. روايات وسرود تأكيد التجارب الفردية والخاصة 1990–2000 : بعد تحديد لأبرز الأحداث الاجتماعية والسياسية لسنوات التسعينيات، يحلل المدغري العلوي التوجهات الأدبية التالي :

– سرد التجارب الذاتية : وضمنها لم يعد تبئير السرد والحكاية الروائية على سلطة الأب كما كان الأمر في التجارب السابقة، ويمثل لهذا بنصوص : محمد خير الدين وعبد اللطيف اللعبي.

– البحث عن معنى للوجود أقلّ اتصالا بتساؤل عميق للهوية، نصوص : فؤاد العروي، وماحي بنبين مثلا.

– رؤية جديدة (لكن نسبية) لعلاقة المجتمع بالمرأة، وهي نظرة أقل تصوّفية وأكثر واقعية ؛ أي أكثر إنسانية.

– اتساع المضمون المرجعي للرواية واستثماره لعدة مواضيع تتصل بقضايا آنية، كما هو الأمر لدى محمد برادة في : "الضوء الهارب" و"امرأة النسيان" ؛ وفؤاد العروي في "أسنان الطوبوغراف" ؛ وعبد الكبير الخطيبي في "ثلاثية الرباط" ؛ والطاهر بن جلون في "المرتشي" ؛ وبهاء الطرابلسي في "مجرد امرأة" ؛ وأنيسة بلفقيه في "ياسمينة والطلسم".

– العودة إلى استثمار التاريخ الواقعي والمتخيل كما هو الأمر لدى إدريس الشرايبي في "إنسان الكتاب" ؛ أحمد التوفيق في "جارات أبي موسى" ؛ أحمد المديني في "مدينة براقش" وإدريس بلمليح في "خط الفزع".

– تجدّد الرواية الإثنوغرافية باستثمارها لأبعاد رمزية وأليغورية ممزوجة بتوسطات ذاتية وفلسفية: "الضريح" و"الضريح الآخر" لعبد الغني أبو العزم ؛ "خصام الصور" لعبد الفتاح كيليطو.

– بروز اتجاهات أخرى في الكتابة تتخذ من الهجرة ووصف الفضاءات الخارجية محورا للحدث : "صيف في ستوكهولم" لعبد الكبير الخطيبي ؛ "ذكرياتي في الاتحاد السوفياتي" لمارية التوفيق. وكذا روايات ذات طابع سياسي بحبكة خيالية : نصوص عبد القادر الشاوي وصلاح الوديع. وروايات تستثمر المحكي الشعري : خير الدين موراد وعبد الله زريقة.

من نفس هذا المنظور، تميزت الرواية المغربية المكتوبة بالعربية بامتلاكها لثلاثة اتجاهات :

– الرواية "الواقعية" التي تصوّر الفترة الراهنة باستثمارها لشخصيات واقعية أو متخيلة قريبة من حياة المؤلف.

– الرواية التاريخية المنفتحة على أحداث الماضي بقصد نقد الحاضر.

– الرواية "الشكلانية" أو "التجريبية" الباحثة عن حداثة نصية تستثمر بنيات الحلم والهذيان والفانطاستيك بغاية انتقاد القيم السالبة في المجتمع.

والخلاصة، أن الأدب الروائي المغربي خلال التسعينيات تميز بتطوّر مطرد في الإنتاج وبهيمنة الموضوع السيرذاتي، وكذا ببروز أنواع أدبية جديدة (السرد التاريخي – أدب السجون) ؛ كما تميّز بتحرير اللغة اعتمادا على البعد اللعبي والسخرية ؛ كما استنتج الباحث تقارب المضامين والأشكال بين الرواية المكتوبة العربية والفرنسية، وتزايد الاهتمام بالآداب الهامشية أو الطليعية : (الأدب

النسائي، الأدب الأمازيغي، أدب الطفل والشباب).

6. الروايات والسرود النسائية لسنوات 1980-2000 : هوية نوع أدبي ؛ الأدب الروائي النسائي حديث العهد بالمغرب، وخصائصه الجمالية متواضعة، بيد أن سؤاله للكتابة يثير العديد من القضايا، بصرف النظر عن اتصاله بسياق تاريخي واجتماعي وطنيا وعالميا يخصّ، إجمالا، وضعية المرأة في المجتمع، والتشريعات المتصلة بذلك.

ليس الأدب النسائي مجرد استعادة لموضوعات الأدب الذكوري، بالرغم من وجود موضوعات مشتركة بينهما كالعودة لمرحلة الاستعمار، ونقد طابوهات السلطة، وبعض مظاهر التقليد في المجتمع، أو التطلّع لحياة معاصرة.

يقترح عبد الله المدغري العلوي نمذجة موضوعاتية واستطيقية خاصة بالأدب الروائي النسائي: فبعد تحليله لمتن روائي تجاوز العشرين رواية نسائية، يستخلص أن السؤال المهيمن يظلّ متصلا بالتقابل بين التقليد والحداثة، والشخصيات الروائية موزعة بين هذا الرهان وذاك. يستنتج المدغري العلوي خمسة مواقف نسائية :

- قبول وضعية المرأة كما هي بكل التباساتها (نصوص ياسمينة الشامي الكتاني، أنسية بلفقيه).

- الالتزام والانخراط في العمل الاجتماعي والسياسي لتغيير وضعية المرأة (نصوص خناثة بنونة، ليلى أبو زيد، زهور كرام، فاطمة المرنيسي).

- لبوس غيرية يمكن أن تأخذ شكل بحث عن هوية ذاتية أو جماعية داخل الوطن (نصوص دينيا شرف، ومليكة مستظرف).

- تحقيق الذات عبر الكتابة (أعمال خناثة بنونة، وفاطمة المرنيسي).

- اختيار الانتحار كما هو الأمر في "أنا ميراي حين كنت ياسمينة" لفضيلة السبتي.

بينما تقوم المميزات الاستطيقية للكتابة النسائية على استراتيجيتين أساسيتين : التنكر، ونزع القناع. يتضح هذا الأمر حين يحلل عبد الله المدغري العلوي سؤال الهوية وفضاءات النصوص.

7. روايات وسرود بداية القرن الحادي والعشرين : أية منظورات ؟

شهدت بداية القرن الحادي والعشرين (2000-2003) صدور العديد من الأعمال الأدبية السردية باللغة الفرنسية بالمغرب وفرنسا، مع ملاحظة اتساع بلد النشر إلى كندا وبلجيكا وسويسرا، دون أن ننسى طبعا الأعمال الصادرة بلغات أخرى في كل من إسبانيا وإنجلترا وألمانيا وهولاندا. من هنا، يعرض عبد الله المدغري العلوي لبعض الخصائص الكبرى لكتابة الجيل الجديد

من المبدعين وفق ما يلي :

تطوّر الكتابة الروائية النسائية واطرادها مع كلّ من بهاء الطرابلسي، ونادية شفيق، وسهام بنشقرون، ورجاء بنشمسي. وتصوّر هذه الكتابات حيوات نساء بطريقة مغايرة لما عهدناه في الأدب الرجالي. فالمرأة كائن يعاني داخل العلاقة الزوجية والتي عادة ما تنتهي بالفراق أو الطلاق ؛ شخصيات هذه الروايات هامشية : خادمات، مومسات، لواطيون، نساء عازبات...

كما تميزت هذه المرحلة بصدور روايات اتخذت من الهجرة موضوعا محوريا لها في كتابات فؤاد العروي ويوسف أمين العلمي وموحى سواك ورشيد نيني وأحمد الإسماعيلي وآخرون.

هكذا تنفتح روايات وسرود سنوات 2000-2003 على تجارب المهمشين والمهمّشات في المجتمع، وتتخذ من محكي الحياة، ومحكي الطفولة، ومن المزاوجة بين الواقعي والتخييلي، والسخرية والدعابة، واستثمار بعض مكوّنات الثقافة الشعبية، وأحداث التاريخ المعاصر بطريقة روائية، سبيلا لتنويع مراتب السرد وأساليبه، والوقوف عند ما يميّز تجربة الكتابة الروائية المغربية سواء المكتوبة باللغة الفرنسية أو اللغة العربية في اتصالها الدائم والمباشر بأسئلة الواقع واليومي والتاريخ والأسطورة والتراث والعجائبي وغيرها من السياقات والمنظورات.

بهذا المعنى، اهتمّ عبد الله المدغري العلوي في دراسته بتحليل مختلف القضايا التي حدّدت الوعي بأسئلة كتابة وقراءة الرواية بالمغرب ضمن سيرورة وصيرورة الفعل الثقافي والاجتماعي والسياسي كما تحققه أشكال النصوص والخطابات واللغات وتاريخ الأنواع الروائية تشكلا وتلقيا. ليظل السرد الروائي بالمغرب، سواء المكتوب منه بالعربية أو الفرنسية، مشدودا إلى مختلف ألوان التعبير الذاتي، مع استدعاء قسط غير يسير من الأحداث الاجتماعية والتاريخية للتعبير عن واقع ممكن يحاول نقد وتجاوز عوائق الحرمان والتهميش، وأوضاع الزيف والضياع الاجتماعي، ويعيد صياغة صور من الوعي الأدبي تعيد اكتشاف الماضي والراهن.

قراءات ... مراجعات

"تأويل النص الروائي : السرد بين الثقافة والنسق"

تأليف : أحمد فرشوخ

تقديم : عبد الرحيم العلام

ما فتئت الساحة الثقافية والنقدية في المغرب تغتني بالمزيد من الكتب والدراسات النقدية والتحليلية للظاهرة الأدبية بشكل عام، والروائية بشكل خاص ؛ يساهم بها نقاد شباب جدد، تمكنوا من الإضافة إلى المنجز النقدي – الأدبي الحديث وتحريره وتجديد أدواته ومفاهيمه وضخ دماء جديدة فيه، بكتاباتهم ودراساتهم وأبحاثهم، وباجتهادهم وتميزهم أيضا. وفي هذا السياق التراكمي النقدي الجديد، المنتج والمضيء، صدر للباحث والناقد الأدبي أحمد فرشوخ كتابه النقدي والتحليلي الرابع، بعنوان **"تأويل النص الروائي : السرد بين الثقافة والنسق"** في 221 صفحة من القطع الكبير، عن منشورات "طوب إديسيون"، الطبعة الأولى 2006.

يشتمل الكتاب على مقدمة ومدخل وبابين، وينفرد كل باب بثلاثة فصول ومجموعة من المباحث الصغرى، إلى جانب تركيب عام وخاتمة، فلائحة المصادر والمراجع المتنوعة المعتمدة في البحث.. ويحدد الباحث غاية كتابه، منذ البداية، في كونه يتوخى : "تعميق فهم الموضوع الجمالي الروائي وتقصي علاقته بالتأويل، انطلاقا من مقاربة استكشافية تحاول إعادة بناء بعض المفاهيم الشائعة في النقد الروائي المعاصر، من خلال تنسيبها والنظر في أصولها وانتقالاتها ومحمولها الثقافي ؛ وبالتالي من خلال فتحها على دوائر التجربة والشك والسؤال" (ص. 3).

وقد استدعت استراتيجية البحث من المؤلف، لأجل تأمل "الموضوع الجمالي" ومحاولة فهمه، في الرواية بشكل خاص وفي السرد بشكل عام، تخصيص لحظتين مترابطتين لذلك، من خلال باب نظري وآخر تحليلي. يتناول في الباب النظري، المعنون بـ "الموضوع الجمالي : البنية والتفاعل"، مجموعة من القضايا والتصورات الفلسفية والابستمولوجية والنظرية والنقدية ذات الصلة بالموضوع الجمالي، في محاولة من الباحث فهم هذا الموضوع "ضمن رؤية مزدوجة تشمل تلقي النص وإنتاجه في آن"(ص. 5).

وقد تمكن الباحث، عبر ثلاثة فصول، من عرض ومناقشة عدد من المفاهيم والتصورات النقدية والنظرية، من منطلق تعديل فهمها وتلوين تلقيها وتفكيك أصلها، انطلاقا من اشتغاله على التأويلات الذائعة والموضوعات الجمالية، من خلال توسله بمجموعة من الأعمال الفلسفية والنظرية والنقدية الغربية والعربية، لكل من دريدا وإيزر وريكور وفوكو ودي مان وبارت ونيتشه وبوث وإدوار سعيد ودوبيازي وفرويد ودولوز وشارتيه وهايدجر وجونيت وباختين وكانط، وغيرها من الأعمال الأخرى لباحثين ونقاد عرب ومغاربة، بمثل استحضاره أيضا لمجموعة من النصوص الروائية والسردية الشهيرة، القديمة والحديثة : الفلاحون – مزرعة الحيوان – رواية 1984 – وردة – نبذة بيوغرافية – الوصايا المغدورة – مدام بوفاري – مزيفو النقود – الضوء الهارب – ألف ليلية وليلة – دون كيشوت – بحثا عن الزمن الضائع – الغيرة – المزار – أولاد حارتنا – وليمة لأعشاب البحر – الآيات الشيطانية، وغيرها من النصوص التي يستعيدها هذا البحث للدفاع عن منطلقاته النظرية والمفاهيمية، وللتدليل على مقاربته وطروحاته حول الموضوع الجمالي بشكل خاص، ضمن نمط ومبادئ "التأويل التفاعلي" الذي ينتصر له الباحث، بغية استخلاص "بعض المبادئ الفنية والمعايير الثقافية والإيديولوجية الضابطة لأشكال تلقي النص السردي، والروائي بالتحديد" (ص. 5)، بدءا من بحث دقيق وعلمي في قضايا جوهرية تخص تأمل "كينونة النص وحياته" و"سيرة الرواية" و"إشكال التأويل"..

أما الباب الثاني المعنون بـ"روايات بهاء طاهر : تحققات نصية"، فجاء، بفصوله الثلاثة، بابا تطبيقيا، من خلال اشتغاله على الموضوعات الجمالية في روايات الكاتب المصري بهاء طاهر، وخصوصا رواياته الثلاث : "شرق النخيل" و"قالت ضحى" و"خالتي صفية والدير"، عبر التركيز على تلقياتها، والنظر في "خلفياتها القرائية ونمطها التأويلي ورهانها الاجتماعي والثقافي"، وكذا النظر في إمكانات تعديلها وتقييم تلقياتها.

هكذا، إذن، انصب البحث في روايات بهاء طاهر على مقاربة مجموعة من الخصائص الجمالية فيها، بدءا بـ : طبعات النصوص وأشكال تلقيها وسؤال تجنسها وعناوينها وسؤال البداية والحكاية والكتابة واللغة والأسطورة والتاريخ بأنواعه والخيال والتأويل والصمت والكلام والموازيات النصية والشفهي والمكتوب والتمثيل والمضاعفة، وغيرها من الخصائص والمكونات الجمالية الأخرى التي تكشف عنها روايات بهاء طاهر، انطلاقا من كونها "تبني رؤية جديدة للكتابة الروائية العربية" (ص. 205).

ولم يتوقف هذا البحث، حسب المؤلف، عند حدود تقييم تلك الموضوعات الجمالية وتصنيفها والحكم عليها، بل ساهم في إنتاج موضوعات جمالية أخرى، متجاوزا بذلك صورة "القراءة التقليدية" للنصوص الروائية.

من ثم، تكمن أهمية هذا الكتاب في كونه ينطلق من تنسيب المفاهيم والنظريات النقدية، وإن كان يؤمن بأهميتها، مما حفز الباحث على ترهينها وتحريرها من التصنيفات الضيقة، على حد تعبيره. من هنا يكتسي الموضوع الجمالي، في هذا الكتاب وفي كتابات الباحث الأخرى، أهميته وقيمته القصوى، انطلاقا من كونه يصدر عن نظرة نقدية مزدوجة، تقارب النص من جهة بنيته وكيانه الفني، وكذا من جهة تموقعه الثقافي.. وهو ما يبرر، في جانب منه، اختيار الباحث الاشتغال على النصوص الروائية لبهاء طاهر، بالنظر إلى كونها، من بين اعتبارات أخرى مميزة، تنتمي إلى التجربة الروائية العربية الواعية التي تطرح "أسئلة وتحديات جديدة على النظرية الروائية المتمركزة".. كما تكمن أهمية هذا الكتاب أيضا في لغته الواصفة الأنيقة والصقيلة والعميقة في آن، وفي قدرة مؤلفه على نسج علاقة نقدية متحررة مع النظريات والنصوص، سواء عبر اعتماد نوع من التفاعل العلمي المرن مع غلو المفاهيم النظريات، أو من خلال امتلاك الباحث لمكلة ووعي نقدي وقرائي واستطيقي دقيق ومتنور قادر على تقويم القراءات السابقة للنصوص، وعلى إنتاج التآويل وتوسيع متخيل النصوص وملء الفراغات واستيلاد مزيد من الدلالات والمعاني..

وأمام تعدد مباحث وفقرات هذا الكتاب وتشعبها وغناها، على مستوى ما تطرحه من قضايا وما تعرضه من تحاليل واستنتاجات، فإنه يصبح من الصعوبة، في مثل هذا التقديم المركز، عرض كل طروحاته الجمالية وأفكاره ومقارباته التأويلية وتساؤلاته أيضا، خصوصا وأنه كتاب يحاول "الإسهام في إعادة الرواية إلى العالم بعد تحريرها من قيود الفهم الضيق للواقع، وفتحها على معرفة جديدة تقرن السرد بكل ما يروى وما يحمل خطابا مفتوحا لا يخضع لجمهور محدد ولا لشكل فني جاهز ومغلق" (ص. 210).

لذا، فإن هذا البحث - الكتاب ينضاف إلى سلسلة الأبحاث النقدية والتحليلية التي ألفها باحثون ونقاد مغاربة، وخصوصا تلك التي اشتغلت بعمق على المتن الروائي المشرقي من خلال بعض كتابه الأساسيين، كما هو الشأن بالنسبة لتلك الأبحاث والدراسات التي تناولت المتن الروائي الخاص لكل من : جمال الغيطاني وعبد الرحمن منيف ونجيب محفوظ وغالب هلسا، وغيرهم، ينضاف إليهم اليوم، بكل بهاء، اسم الروائي بهاء طاهر.

بعض الأشكال المسرحية في التراث الشعبي الحساني

ابراهيم الحيسن

يروم المقال التالي التعريف ببعض الأشكال والقوالب "ما قبل مسرحية" – Pré-théâtrales التي تشتغل في التراث الشعبي الحساني باعتبارها مظاهر فرجوية رؤيوية تقوم على الحركة والغناء الشعبي والحكي والعجائبي، وتعتمد على الكلام المأثور منه والمرتجل كما في الأذكار والأنشاد ومختلف الأقوال الشعبية التي ترافق العديد من الاحتفاليات الاجتماعية والدينية والمواسم الفلاحية وطقوس المرور Rites de passage - وغيرها..

والواقع أن الحسانيين مارسوا فن الفرجة، لكنهم لم يطلقوا عليها اسم مسرح، غير أن هذا الفن ظل يشكل جزءا من حياتهم اليومية ويمثل تعبيرا شعبيا متصلا بطقوسهم الاحتفالية والشعائرية(1).. لذلك، يصح القول بأن التراث الفني والجمالي الحساني يفيض بشتى الفرجات الشعبية التي تعتمد الرقص والغناء والإيماءات الجسدية والتعبيرات الكوريغرافية ومختلف الأشكال والمظاهر المسرحية الاتصالية والمشهدية المنبثقة عن المناسبات الاجتماعية والمراسيم الدينية التي تستنبت جذورها من تربة التاريخ الإثنوغرافي الصحراوي..

هذه الفرجات والمظاهر الاحتفالية (التنكرية والعلنية) تظل في بنيتها المسرحية مؤثثة بحوارات شعبية وحركات تعبيرية–إيحائية، إضافة إلى الملابس التقليدية (الدراعة، الملحفة، الإزار، اللثام..) والشخصيات الآدمية والقطع التراثية، فضلا عن فضاء اللعب (المفتوح، أو المغلق).. الذي يزداد

تعبيرا بتنوع العناصر السينوغرافية التي تمنحه هويته الإبداعية المفترضة، على اعتبار أن السينوغرافيا في مدلولها العام هي "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"(2)..

ومن ثم، يظل التأثيث السينوغرافي أساسيا في صناعة الفرجة.. أليس "المسرح فضاء فارغا" في المقام الأول، كما يقول بيتر بروك ؟ هذا يعني أنه خال – في البدء – من أي حامل للعلامة (إذا ما استبعدنا عنصر الممثل عنه)، وما أن نضع فيه شيئا ما، أيا كان شكله، ومادته، ولونه، وهو في حالة استعمال مسرحي حتى يصبح ذلك الفضاء ممتلئا، والشيء علامة مكانية دالة. وتكتسب هذه العلامة بعدا دلاليا أكثر ثراء حيث توجه إليه إضاءة ذات طابع إيحائي"(3)..

لذلك، يمكن – نسبيا – إدراج الأشكال الفرجوية داخل خانة المسرح الشعبي الترفيهي باعتباره "عملا فنيا شعبيا، أو عملا دراميا يحمل على عاتقه إبراز تقاليد درامية لطبقة ضعيفة، أو تمثيلية فنية متمثلة بالعادات"(4)..

ومن أبرز أشكال الفرجة التي أنتجها المخيال الشعبي الحساني، نذكر مجموعة من الفكاهات القصيرة المسلية التي يلعب فيها "شرتات" دورا مركزيا تماما كما هو الأمر بالنسبة لبوهو في شمال المغرب ولمسيح في جنوبه.

فشرتات يعد من أهم الشخصيات المرتبطة بالملح والنوادر في الثقافة الشعبية الحسانية. فهو شخصية اختلف الصحراويون حول جنسها وتسميتها، ففي موريتانيا يسمونه بكرفاف وكابون، وفي مناطق أخرى من الصحراء يسمونه بخنوس أو عبد الرحمان. فهو متميز بشراهة الأكل (السَّلْعَ) وماكر ومخادع وغبي، وطفيلي مثل أشعب الذي اشتهر بتطفله وولعه بالطعام، وبهلول الذي يضرب به المثل في الغفلة والحمق الظاهر..

إنه شخصية تجمع الكثير من التناقضات، ولكنها تظل – رغم تعددها – متصفة بعدة خصائص تجعل منه موضوعا للفكاهة والضحك، منها : الخروج من المآزق، الإيقاع بالآخرين، التناقض، الغباء.. إلخ..

أضف إلى ذلك مجموعة من الرقصات التراثية الحسانية البانتوميمية(5) التي تتم وفق صيغ تعبيرية ممسرحة، أبرزها "رقصة بيشيدي"، التي يتقمص فيها أحد الرجال دور طائر يحرك قمقمه وجناحيه على إيقاع رجات موسيقى حسانية متناغمة تخلق جو الأحداث وزمانها خصوصا حين تمتزج مع تصفيقات الحاضرين (الرش) الذين يرددون بشكل جماعي منظم ومتكرر :

بيشيدي يلكطْ حبة
بيشيدي حبّة حبتين..

في هذه الرقصة التي تقوم على شعرية التشخيص الدرامي، من خلال التقليد والمحاكاة، يرتدي الراقص إزارا أسود اللون(6) ليبدو فعلا كالطائر رأسا وأطرافا بشكل ينسحم مع مقولة مرسيا إلياد : "إن الشيء لا يصير حقيقيا إلا بعد أن يحاكي، أو يكرر نموذجا أصليا"(7).. فهو يرقص ويحلق ويرسم في مشيته وتحلقه طيران الحلم الصحراوي والسفر الدائم لإنسان الصحراء في رحلته الأبدية وسط هبوب الرياح.. ثم هناك رقصة "شيباني يلود لجمال"، التي تحكي قصة رجل مسن منهمك في البحث عن إبله الضائعة وسط الصحراء ذات الامتداد الجغرافي الواسع. فهو لا يكف عن القيام بعدة لفتات وإشارات جسدية إيمائية صامتة شديدة التعبير، لكنها مصحوبة بترديدات كلامية يؤديها الحاضرون، ومنها :

شيباني.. يْلوّد لجمال

شيباني..

هذا الراقص يكون تارة متحزما بلثامه الأسود، وتارة أخرى يلاعب عكازه الذي يرافقه واقفا..جالسا، أو متكئا.. كما يضيف بعض النظرات والحركات الرأسية واليدوية المعبرة التي تجسد انشغاله بجماله الضائعة في متاهات الصحراء التي لا حدود لها..

فهاتان الرقصتان الشعبيتان (بيشيدي وشيباني يلود لجمال) تجسدان في رمزيتهما وبلاغتهما الميمية الصحراء كفضاء لتخصيب الرؤية والحواس بتعبير أندريه جيد – A. Gide .. ولربما هذا ما يعكس شدة الميل نحو الحرية والانعتاق والانفلات عند الإنسان الصحراوي، والذهنية غير المركبة التي تنظر إلى الكلي من دون حواجز(8)..

في مجال الرقص الشعبي الحساني دائما، خصوصا منه الموسوم بمسحة مسرحية، نذكر رقصة الكدرة التي تمارس بشكل طقوسي واسع بمنطقة وادي نون، وتحديدا بكلميم وأسا ولدى قبيلة دوبلال بطاطا (مع بعض الاختلافات). وفضلا عن ذلك، تمارس رقصة الكدرة أيضا لدى المجتمع لعريبي بمحاميد الغزلان، وهي منطقة صحراوية تقع في درعة الوسطى.

في هذا الرقصة، يبرز جسد أنثوي مغلف بغلالة سوداء(9) يتلاعب في عملية طواف وسط جمع من الرجال الزرق بلباسهم التقليدي المعروف (الدراعة) واقفين وهم "يتدايحون" بالأكتاف ويتمايلون تارة يمينا.. وتارة أخرى يسارا في شكل دائري متراص(10) يصفقون على إيقاع متعال يتناغم مع ضربات متصاعدة على الكدرة، وهم يرددون مجموعة الأناشيد والأهازيج الشجية التي تملأ النفس بمواجيد الاستعبار والحماس والشعور بالروح الجماعية. يتشكل هؤلاء الرجال غالبا من العزاب وغيرهم من المتزوجين، ويطلق عليهم إسم لكواشيش، من الكاشوش، وهو الصدر (أو قفص الصدر)، وفي ذلك علاقة بالتنفس والنفس (بفتح الفاء) والقدرة على الاستمرارية بوصفها

شرطا من شروط الانخراط واللعب في رقصة الكدرة..

تبدأ الراقصة عملية الرقص – وهي حافية القدمين – بتحريك رأسها المنمق بضفائر وجدائل مزينة بالحلي التقليدية، وذلك فوق آلة الكدرة، وقد تعمد إلى لمسها.. لتتجه؛ بعد ذلك، بالرقص نحو أفراد المجموعة الذين يزدادون تصفيقا وحماسا وحركة (التداويح) كلما قابلتهم..

على هذه القاعدة الجمالية الرمزية، يتحرك الجسد في رقصة الكدرة عاليا متساميا راسما بذلك العديد من العلامات المتحركة بالمفهوم الذي حدده الباحث المسرحي بافيس(11).. ويتم الرقص إبداعا وفنا حركيا – Gestuel الذي يكون من اختصاص النساء حيث يبدعن في تحريك الأذرع والأصابع وتقليب الأكف وهز الرأس يمينا ويسارا، مع تمايل نحو الفوق والتحت لدرجة إيصال الجسد أحيانا إلى الغثيان والإغماء. أما الرجال، فيقتصر دورهم على ترديد بعض الأذكار والأدعية التي يغلب عليها الطابع الديني والغزلي وتسمى بـ"حمايات الكدرة" (مع تشديد الفتحة على الميم)، إذ ينشد البعض منهم نصف الحماية الأولى، ليردد الباقون نصفها الثاني.. وذلك ضمن أنساق وصنوف مقامية متواترة متنوعة الرجات والإيقاعات، يقودها نكار(12) مهمته الضرب على الكدرة بواسطة قضيبين دقيقين يطلق عليهما الوادنونيون – نسبة إلى منطقة وادي نون الجنوبية – إسم (المغازل)..

ترتبط رقصة الكدرة بفضاء لعبها الدائري التي تتوسطه الراقصة، وهو فضاء مغلق يعرف لدى الحسانيين بالكارة التي يعود الاشتقاق اللفظي فيها إلى المصطلح اللاتيني – Agora (13) الذي يعني الساحة ذات الشكل الدائري، وقد يضيق هذا الفضاء مثلما قد يتسع بحسب عدد المشاركين (من الرجال والنساء) في الأداء الجماعي المميز لهذه الرقصة الشعبية..

وحين عاين الرحالة الإنجليزي جاكسون مشهدا احتفاليا من مشاهد رقصة الكدرة، كتب قائلا: "تقوم الفتيات العربيات بالرقص بطريقة بارعة جدا، وخصوصا نساء قبيلتي مغافرة وأولاد بوالسبع العربيتين، فإني أتذكر أني أمضيت ليلة في ديارهم على أطراف الصحراء، عندما أرسل الشيخ في طلب ست فتيات ممشوقات شغلن إعجابنا حتى الصباح وهن يقمن بحركات تبدو ماجنة، غير أن تقاليد وعادات أهل البلد تستسيغ هذه الحركات الجريئة"(14)..

وارتباطا بطقوس المطر بالصحراء، يقوم الحسانيون بتنظيم موكب جماعي حماسي يسمى الغنجة، أو تاغنجا وهم يحملون عصيا (هي في الأصل مغارف) مزخرفة بالقماش الملون وقطع القش المصبوغ مرددين بعض العبارات المختارة منها :

تاغنجا يللا يللا
جيب السحاب بلا كلة

ثم :
تاغنجا يلا عودان
ياربي سيل لوديان
وأيضا :
يالنو ليجري
يلا لاخلا عزري
يالنو ليجبا
يلا لا خلا عزبة
يالنو لزايز
ياربي يكند لعزايز.. وهكذا..

كما يخرج الأطفال مرددين مجموعة من الأغاني الخاصة بالمطر من مقاطعها : ركب ركب يالنو.. زيدي زيدي يالسحاب(15)..

أما في ما يتصل بالزواج التقليدي لدى المجتمع الحساني، فتبرز العديد من الطقوس والممارسات الشعبية التي تنتج الفرجة وتخلق أجواء المتعة والترويح عن النفس.. ومن هذه الطقوس، ذهاب أهل العريس خلال الموعد المحدد للزواج في موكب جماعي حماسي تسوده الزغاريد والأهازيج الشعبية المتعالية ويسمى "السلف" أو "الدفوع". وأثناء لحظة الوصول، يرفع أهل العريس ثوبا أبيض اللون تعبيرا عن الفرح والسعادة، وهو طقس احتفالي ينتج عنه "تكاليع لبنود" (مفردها بند ومرادفها Bande، أي الشريط)، الذي يعني تجاذب شريط الثوب الأبيض والأسود بين مجموعتين، إحداهما تمثل أهل العريس والأخرى تمثل أهل العروس للتعبير عن الغلبة والانتصار الرمزيين..

أضف إلى ذلك "الترواح"، وهو شعيرة الاختطاف التي تميز الزواج التقليدي بالصحراء، "إذ تقضي التقاليد المرعية أن يسعى حلف العروس بزعامة صديقاتها إلى اختطافها وإخفائها. وفي حالة نجاح حلف العروس يكون على العريس دفع ثمن باهظ لافتداء عروسه، العادة إن فشل حلف في العثور على الرهينة وتحريرها بالقوة في الوقت المناسب"(16)..

ويتم الترواح خلال ليلة الدخول (أو الدخلة)، وفيها يتم إخفاء العروس عن الأنظار من طرف زميلاتها في مكان سري يصعب التعرف عليه بسهولة، الأمر الذي يلزم العريس بمعية أصدقائه (وفي طليعتهم لوزير) البحث عنها والعثور عليها مهما كلف الأمر، ويأتي الغرض من ذلك إثارة الحماس والشعور بالغيرة لدى العريس واختبار درجة حبه وتعلقه بعروسته. و"إذا وجد العريس عروسه أتى بها في وضح النهار وهو يتصبب عرقا وأدخلها الحي في موكب مزهو بالانتصار. وعند العثور على

العروس ترتفع الزغاريد وتبدأ معركة جديدة تسمى "أكيلوع" تتمثل في تجاذب بين صاحبات العروس وأصحاب العريس حيث تتمسك النساء بالعروس ويحاول الرجال تخليصها لإعادتها إلى الزوج. وفي هذه المعركة تكون العضلات سيدة الموقف وكثيرا ما يكون الحسم لصالح الرجال، غير أن النساء لا يعدمن وسيلة للدفاع عن العروس عن طريق تمزيق ثياب الرجال وخنقهم وخدشهم بالأظافر"(17).

ومن الأشكال ما قبل مسرحية التي تحتفظ بها الذاكرة الشعبية لمدينة أسا(18) ما يسمى بـ"ليلة ليهود" التي تقام بكصر (قصر/ قصبة) أسا إحياء لإحدى ليالي رمضان، إذ يقوم رجلان، أحدهما يلقب نفسه باسم شالوم والثاني يرتدي ملابس نسائية ويلقب نفسه سميحة بقرع البيوت داخل لكصر بجمع الصدقات والتبرعات. وإذا امتنع الناس عن ذلك، يردد الرجلان كلاما نابيا أقرب إلى السب والشتم. ولهذه الليلة طقوس وممارسات غريبة، بل وتغيب فيها الحشمة والوقار، إذ كان الرجلان (في هذه الحالة) يحملان عصيا ويخلع الواحد منهما لباسه مظهرا سوءته ليقوم الثاني بـ"التيمم" عليها !! ولذلك كان أهل الكصر يتفادون فتح أبواب منازلهم – خلال هذه الليلة خشية من رؤية هذا المشهد المشين. ويفسر بعض الناس هذه الظاهرة برغبة ممارسيها في تنفير الناس من اليهود وإثارة السخط عليهم، إذ كان اليهود متواجدين بكثرة في بلدة أقا قرب طاطا يحترفون التجارة، وبخاصة تجارة الخبز والزيت..

أضف إلى ذلك، أشكال مسرحية أخرى ازدهرت بنفس المنطقة ومنها الحضرة وإمعشار وإهياضن.. وأيضا إدبوهرادا طقس الأطفال بامتياز..

فإدبوهرادا ليس اسما لبطل خرافي.. ولا لمكان انقرض بفعل تواطؤ الأيام.. بل طقس شعبي يقام للاحتفاء برأس السنة الميلادية تفاؤلا بمطلع عام جديد قد يجلب الخير والحظ، إذ تقوم نساء لكصر بطهي أنواع القطاني المتوفرة آنذاك وتوزيعها على الأطفال في احتفال شعبي يتخلله الرقص والغناء والتعبير عن الفرح والاستبشار..

ثم هناك الحضرة، وهي عبارة عن تجمع نسوي يحكمه أمران: يتمثل أولهما في إقامة ما يسمى بالمعروف أو الزيارة (وجبة غذائية جماعية نسوية تقام كهدية للأولياء والصلحاء)، وثانيهما ارتباط هذه الممارسة بنوع من الأهازيج الموسيقية التي تكون الدفوف الآلة الموسيقية الرئيسية في أدائها، وهي إلى جانب ذلك، تعد ممارسة نسائية بامتياز،إذ تلج النسوة أحد الأماكن "المقدسة" (الكثيرة بكصر أسا) فيشرعن في ضرب الدفوف بشكل متناغم مرددات مقاطع كلامية يغلب فيها السجع والنبرة الحزينة الباعثة على التساؤل الوجودي والمقللة من قيمة العالم الدنيوي باعتباره مجازا، والتي يشكل التصور الديني بؤرتها، بل يصبح هو الرؤية المحركة والمحفزة لها..

ومن بين هذه الأنشاد التي تتغنى بها النساء/ في إطار الحضرة/ نذكر :

- رجال آسا.. ،رجال مكة.. ورجال مغيميمة (بالمعاودة والتكرار)..

- الله الله.. إلى مات امنادم يعود عليه الزرب ولحجار.. وينسى الدنيا ولحباب..

- إلى مات امنادم.. واحد يغسلو.. وواحد يكفنو..

وواحد يحانيه برا كيف إلى عاد يحانيه يرجع لو.. (ينشد بالأمازيغية)..

- أبويا لعين إيفاض.. غيمين زاويتوسا..

ومعنى ذلك : يا أبي إن العين/ النبع فاضت أمام زاوية أيت أوسى.. فتعال لكي تسقي منها..

أما "إهياضن"(19)، فهو طقس احتفالي شعبي يتم إثر انتهاء موسم الحرث، وبخاصة عندما يغيب الرجال عن لكصر، إذ تجتمع النسوة وهن يضعن عمائم على رؤوسهن ويحملن عصيا طويلة من القصب للدلالة على شجاعتهن وإقدامهن وقدرتهن على حماية النفس والمتاع في غياب الرجال..

ثم هناك ظاهرة بوجلود التي يظهر فيها رجل يرتدي في مشهد تنكري جلود الأكباش، أو الماعز، أو غيرها من أضحيات العيد. هذه الظاهرة التي تختلف تسميتها من منطقة إلى أخرى. "فهي تارة بوجلود (إشارة للشخص الذي يلبس الجلود) كما في مراكش وأحوازه، وتارة هرما (إحالة على الشيخ الهرم)، أو هرما كركاع، أو هرما بوالجلود مثلما يطلقون عليه في منطقة حاحا ودكالة، وفي الشياظمة يسمونه الشويخ (تصغير لكلمة الشيخ) ويقابله بالأمازيغية بيلماون وفي الشاوية هرما بوالبطاين.. إلخ. إلا أن الاسم الغالب في التداول هو بوجلود بشهادة معظم الإثنوغرافيين الذين تعرضوا للموضوع – دوتي 1905 و1909، لاووتس 1921، فاستر مارك 1935".(20).. هذه الظاهرة الشعبية المرتبطة بعيد الأضحى (أو عيد اللحم كما هو معروف بالصحراء)، كانت تجد لها صدى شعبيا واسعا عند المجتمع الحساني..

أما في المجال الأدبي، وخصوصا منه ما يعتمد على الإبداع القولي ووظيفة اللسان، فقد كان الشعراء والرواة الحسانيون يلتقون في المحافل والمسامرات الليلية التي يضيئها نور القمر/ الوجد الإلهي لإسماع قصائدهم وحكاياهم الشعبية للجمهور (سكان لفريك – أو الفريق، وهو مجموعة من الخيام)، وغالبا ما تشهد مثل هذه المناسبات مواجهات شعرية ثنائية ذات أطوار مثيرة ومشوقة تعرف بشعر المساجلات، أو لكطاع كما هو معروف في اللهجة الحسانية.

يتميز هذا النوع من الإبداع بوحدة الموضوع وقصر القصيدة ويشمل مختلف أغراض الشعر، كما يعرف كذلك بالنقائض عند كل من الفرزدق والأخطل وجرير، وهو في الحسانية قسمان :

1- قسم أحرش يكثر فيه الهجاء والنعوت القدحية.

2- قسم أكحل، وهو نوع جيد سمته الإلغاز والترميز والتلميح ولا يفهمه سوى الحاذقون والمتذوقون للشعر.

ففي الشعر الشعبي الحساني، انتشر هذا النوع من الشعر (لكطاع) ليلائم البيئة البدوية الصحراوية، وليضفي على الجلسات طابع المتعة والترفيه والضحك. وغالبا ما ينجح الشعراء الشعبيون الحسانيون في خلق مناخات شعرية مضحكة لخصومهم ومهجويهم..

وإلى جانب كل هذه الأشكال ما قبل المسرحية الشعبية ومظاهر الفرجة والاحتفال والتفكه، توجد العديد من الألعاب الشعبية التي تعتمد خطاب الجسد ضمن تعبيرات كوريغرافية لا تخلو من عناصر التمسرح - théâtralité، وأبرز هذه الألعاب "أراح"، وهي لعبة رجالية تعتمد القوة والصبر والقدرة على التحمل.

تتكون هذه اللعبة من عشرة إلى خمسة عشر رجلا متحلقين حول شخص يقف على رجل واحدة داخل دائرة تسمى، "القام" ويكون ملزما بأن لا يخرج عن هذه الدائرة.. في الوقت الذي يبدأ فيه الرجال بالدوران حوله وكلما تغافل من أحدهم ضربه بيده وهو ما يسمونه بقولهم : "فلان يشبَّح". وإذا ضرب هو أحدهم، أو لمسه برجله، فإن هذا الأخير يقوم مقامه.. وهكذا..

ثم هناك لعبة بونواشة (يسميها حسانيون آخرون بلعبة "عمود الدخان")، وهي لعبة يمارسها الأطفال وتجسد الصراع الجدلي القائم بين الأب والأم في شأن تربية الأولاد. عدد الأطفال في هذه اللعبة يتجاوز العشرين.. يصطفون بشكل منظم عبر فريقين يتقدم الذكور منهم طفل في دور الأب وطفلة تمثل الإناث منهم في دور الأم.. ويتقابلان :

- الأب يردد : أنا كايس ديدي
- الأم : ديدي فيه عبيدي
- الأب (يعاود) : أنا بوكم نوكلكم
- الأم : أنا امهم انميهم
- الأب : أنا كايس وادي
- الأم : وادي فيه أولادي.. وهكذا..

- هذا فضلا عن لعبة كبيبة الشبابية وقاش (لعبة الترساف، أي القفز) والغميظة وخبيط الشارة (شبيهة بالرماية) واللز، أو لز لبل (سباق الهجن) وسباق الخيل.. وغير ذلك من الألعاب الشعبية الحسانية التي تقتضي ممارستها فضاءات لعب خاصة أشبه إلى حد بعيد بالركح المسرحي المفتوح..

هوامش وإحالات :

1- يذكر د. حسن لمنيعي أنه "إذا كان كل طقس احتفالي يقوم على الفرجة، فإن الأشكال الحقيقية للمسرح تظهر وتنمو مع ظهور الاحتفالات والشعائر. وهذا ما يفسر علاقة المسرح اليوناني بالاحتفال، إذ حينما حدث الانفصام بينهما انغلق المسرح في بنايات ابتداء من النهضة الايطالية إلى أن دعا الفيلسوف جان جاك روسو بالعودة إلى الاحتفال بمعناه الحقيقي، مما دفع المسرحيين في فرنسا أمثال جاك كوبو إلى إلغاء المنصة التقليدية إلغاء كاملا، ليستلهم مسرح النو- No أسلوب الكوميديا ديل آرتي"..

2- مارسيل فريد نون : "فن السينوغرافيا" في السينوغرافيا اليوم، ترجمة : د. حمادة ابراهيم وآخرون، منشورات وزارة الثقافة / مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي - القاهرة 1993 (ص. 8).

3- عواد علي : غواية المتخيل المسرحي - مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1997 (ص. 88 و89).

4- يشير د. كمال عيد إلى أن المسرحية الشعبية سادت أوربا خاصة في الدول التي تحكمت في نظامها طبقة الفلاحين. وهي مسرحيات حوت عادات هذا النوع من الطبقة والشريحة الاجتماعية الكبيرة، فأوردت أحداثها ممثلة ومبرزة لحفلاتهم واحتفالاتهم بالعرس وسط التقاليد الريفية الأصيلة والبسيطة في آن واحد.. كما استهدفت تصوير مآتمهم، ومآزرهم لبعضهم البعض، وتعرضت أيضا للحفلات الأخيرة في اليوم الأخير، للدراسة وخاصة المرحلة الثانوية (وهي مازالت قائمة حتى يومنا هذا في الدول الاشتراكية الأوربية).

وكان من الطبيعي ظهور حيوانات البيت وسط أحداث هذا النوع من المسرحيات الشعبية كالثور أو البقرة وأحيانا الدب.. اعتمدت هذه المسرحيات على الحوار البسيط والتلقائية الكثيرة. كما دخلت في تركيبتها أنواع كثيرة مثل الشعر والزجل والنثر في الحوار والرقص والأغنية والآلة الموسيقية الحية. وكان من الطبيعي ألا يكون هدف هذا النوع هو التأثير الفني الخالص الدقيق، بقدر ما يصبح تسلية وتعليما وتوجيها".

يرجى نظر: د. كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب / ليبيا - تونس 1978 (ص. 285 و286).

5- من Pantomime، وهو مصطلح يدل على أي عرض مسرحي صامت يؤديه ممثل أو أكثر..

6- يلعب الزي دورا أساسيا في التأثيث المسرحي وإنتاج الفرجة. فهو "لا يعرض علينا لنشاهده، بل يعرض علينا لنقرأه، إذ ينقل إلينا أفكارا ومعارف ومشاعر" - رولان بارث : مقالات نقدية في المسرح/ ترجمة د. سهى بشور - منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية/ دمشق 1987 (ص. 53)..

7- مرسيا إلياد : أسطورة العود البدائي - ترجمة نهاد خياطة، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر 1987 (ص. 70).

8- المكان ودلالته ودوره السردي / قراءة في رواية ابراهيم الكوني : التبر نموذجا، د. تيسير عبد الجبار الألوسي - مجلة علوم إنسانية / العدد 6 فبراير 2004.

9- هي في الغالب ملحفة من نوع كاز المصطبغ بالنيلة - indigo وهي مادة تلوينية زرقاء داكنة ضاربة نحو السواد وأصلها نباتي، إذ تستخرج من بعض النباتات والشجيرات (اصدر) الصحراوية التي تنبت بشكل طبيعي في بعض البلدان الإفريقية كموريتانيا والنيجر والسنغال والموزنبيق وغانا..

10- يظل الشكل الدائري في رقصة الكدرة مرتبطا بطقوس الحياة والخصوبة لدى المجتمع الحساني التقليدي. فالدائرة هي بالتأكيد شكل هندسي يحيل إلى الحركة والحياة ويعبر عن الشعور بالألفة والحميمية والاحتماء، أو كما يقول ريلكه : "الدائرة هي الشكل الذي يزيل الريح".

11- P. Pavis : Voix et image de la scène, PUF, Lille, 1982

12- ضمن سياق آخر، يعني النكار (أو النقار) في اللهجة الحسانية الإنسان شديد الدقة والإصابة خصوصا في الرمي وإصابة الأهداف في القنص، أو الشارة (أو خبيط الشارة)، وهي لعبة شعبية صحراوية يمارسها الرجال على نحو واسع لاختبار دقتهم وتركيزهم.

13- منها ذاع استعمال لفظة Agoraphobie في قاموس التحليل النفسي التي تعني بالحرف: رهاب الخلاء، وهو خوف مرضي من الفضاءات الواسعة والساحات العمومية، وضده الكلوسترافوبيا- Clostraphobie، أو رهاب الأماكن الضيقة..

14- Jackson An account of the Empire of Morocco and the district of suse, London 1809, p.159

15- خلافا لذلك، يلجأ بعض الناس الذين يتخوفون من الهطول الغزير للمطر إلى توجيه مرآة أو غربال نحو الغيوم المتكاثفة في السماء ظنا منهم أن هذا الفعل سيؤخر نزول الماء، وهو ما يسمى بالحسانية : "كبيظ السحاب"، أو قد يلجأون، لذات الغرض، إلى إخراج امرأة قبيحة المنظر (مرشينة) لتعري عن رأسها تحت التساقطات المطرية، وهذا النوع من النساء يكون معروفا لدى الوسط الشعبي الحساني، حيث تنعت بكونها (مر تكبظ السحاب)..

16- يسلم ولد حمدان : تقاليد الزواج البيضانية - مشروع قراءة، مجلة حوليات العدد الأول - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، نواكشوط 1989 (ص. 41).

17- عبد الله السيد : من عادات الزواج في موريتانيا : النساء يرتبن "الترواغ" وأكيلوع" لجعل العريس يلهث وراء عريسه. صحيفة القدس العربي - العدد 3941 - الاثنين 04 أبريل 2005.

18- أسا : مدينة تقع في الجنوب الشرقي لمنطقة وادي نون على بعد يقدر بحوالي 110 كلمترات من مدينة كلميم، وهي تنتمي - من الوجهة الطبيعية - لحوض درعة، تحدها من الشمال والشمال الغربي جبال الأطلس الصغير ومن الجنوب والجنوب الغربي حمادة تيندوف وجبال واركزيز. ومن الشرق حمادة درعة. أما بنيتها التضاريسية فيغلب عليها الطابع الهضبي.

19- مع أن إهياضن تعني، في مقام طقوسي شعبي آخر، مجموعة من الشباب الذين يمارسون وفق أجواء خاصة بعض أشكال الغناء والرقص والألعاب الرياضية الشعبية المسلية بالمداشر والدواوير والساحات العمومية، وهي عروض فنية يستمدون مادتها الرئيسية من الثقافة الشعبية بمنطقة سوس..

20- حسن بحراوي : المسرح المغربي - بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى 1994 (ص. 72).

– **أربيعينة** الفقيد الأستاذ والمفكر **أحمد السطاتي**، بمشاركة الأساتذة : مبارك ربيع، محمد مصطفى القباج، محمد بوخزار، علي الطود، غسان أبو صالح، أنور المرتجي، بشير القمري، كمال عبد اللطيف، عبد الحميد عقار. وذلك يوم الأربعاء 18 أكتوبر 2006 في الثامنة ليلا، بقاعة المحاضرات "أبا حنيني" بوزارة الثقافة بالرباط.

– محاضرة الشهر، للباحث الاقتصادي **نور الدين العوفي** في موضوع : **النمو الاقتصادي والتنمية البشرية** : الحصيلة والآفاق ؛ ساهم بالتعقيب والمناقشة الباحث الاجتماعي أحمد حرزني، والخبير الاقتصادي نجيب أقصبي. قدم للمحاضرة وأدار أشغالها عبد الحميد عقار ؛ وذلك بقاعة مصطفى الخوضي بوكالة المغرب العربي للأنباء بالرباط، يوم الجمعة 8 دجنبر 2006.

ومن الناحية التنظيمية :

– أشرف المكتب المركزي على تأسيس فرعين جديدين للاتحاد بمدينتي القصر الكبير والعرائش، ولك يوم الأحد 12 نوفمبر 2006 في الساعة العشرة صباحا بالنسبة لفرع القصر الكبير، حيث أسفرت نتائج الانتخابات عما يلي : حسن اليملاحي كاتبا عاما، عبد الرزاق الصمدي أمينا للمال، وأمل الأخضر مستشارة ؛ وفي الساعة الرابعة مساء بالنسبة لفرع العرائش، حيث تشكل مكتب الفرع كما يلي : محمد بنعبود كاتبا عاما ؛ محمد عابد: نائب الكاتب العام ؛ محسن أخريف : أمين المال ؛ أحمد الدمناتي : نائب أمين المال ؛ حسن الطريبق: مستشار.

وأشرف على تجديد مكتب فرع القنيطرة حيث انتخب ادريس الصغير كاتبا عاما جديدا لمكتب الفرع.

– المشاركة في المؤتمر العام 23 للاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب، وفي مهرجان الشعر العربي 24، وفي الندوة الفكرية عن نجيب محفوظ ؛ وذلك بالقاهرة أيام 21–27 نونبر 2006، بوفد يتألف من : عبد الحميد عقار، عبد الفتاح الحجمري، عبد الرحيم العلام، زهور كرام، حسن بحراوي، ثريا ماجدولين. وذلك بدعم مشكور من السيد الوزير الأول في الحكومة المغربية، حيث تفضل بأداء مصاريف بطاقات الطائرة للوفد.

– الدعوة والمشاركة في الوقفة الاحتجاجية أمام السفارة الأمريكية بالرباط للتنديد بالمحاكمة السياسية الانتقامية لصدام حسين، وإدانة إعدامه بطريقة همجية مستفزة لمشاعر الإنسانية ؛ وذلك بالتنسيق مع النقابة الوطنية للصحافة، الجمعية المغربية لحقوق الإنسان، مجموعة العمل للتضامن مع

الشعبين العراقي والفلسطيني، الجمعية المغربية لمساندة الكفاح الفلسطيني، الائتلاف المغربي للثقافة والفنون، وذلك يوم الجمعة 5 يناير 2007 في الساعة الخامسة مساء.

– أشرف المكتب المركزي على اجتماع المجلس الإداري لاتحاد كتاب المغرب في دورته الثانية، وذلك بمراكش في ضيافة فرع الاتحاد، وبدعم مشكور من هيئة المحامين بالمدينة.

بلاغ المكتب المركزي عن أشغال المجلس الإداري

بدعوة من المكتب المركزي، وانسجاما مع القانون الأساسي للاتحاد، انعقدت الدورة الثانية للمجلس الإداري لاتحاد كتاب المغرب، يوم السبت 13 يناير 2007 بمدينة مراكش، في ضيافة فرع لاتحاد بالمدينة وبدعم من هيئة المحامين بها، بحضور رئيسيْ الاتحاد السابقين الأستاذين أحمد اليبوري وعبد الرفيع الجواهري، وكتاب الفروع، والأعضاء المنتخبين مباشرة من المؤتمر السادس عشر، وأعضاء المكتب المركزي.

وحسب القانون الأساسي للاتحاد، فالمجلس الإداري يناقش مشروعيْ البرنامج الثقافي العام والميزانية العامة. فبعد تقديم المشروعين الخاصين بسنة 2007، وبعد المناقشة بالإضافة والتعديل والانتقاد والاستفسار والاقتراح، صادقت الدورة الثانية بالإجماع على المشروعين وعلى الاقتراحات المرفقة والملاحظات التي أبداها أعضاء المجلس.

يتضمن البرنامج المصادق عليه والمقرر إنجازه ما يلي :

1. ملتقيات

- الهجرة والإبداع : ملتقى الأدباء المغاربة بالمهجر ؛
- ملتقى العيون : مغرب الغد : تفاعل الجهوي والوطني والكوني : منظورات للمستقبل ؛
- اليوم العالمي للشعر : قراءات ولقاءات ؛
- ملتقى الداخلة : الأدب المغربي المعاصر في المدرسة المغربية ؛
- وضعية النقد الأدبي المغاربي اليوم ؛
- الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية : أسئلة وتجارب ؛
- ملتقى المسرح المغاربي ؛
- السينما والرواية : أية علاقة اليوم ؟ ؛
- الأدب والالتزام الاجتماعي : الملتقى الأول للأدباء الأندلسيين والمغاربة ؛
- ندوة عن الأدب الرقمي ؛
- ملتقى القصة العربية الجديدة ؛
- النقد الأدبي الجديد : سؤال المنهج والمعرفة ؛
- سؤال الديموقراطية في العالم الإسلامي ؛

- الملتقى العالمي للرواية ؛
- ملتقى الرواية المصرية المغربية ؛
- تخصيص حيز مناسب في البرنامج الثقافي للتشكيل والموسيقى والموروث الشعبي ؛
- مواصلة الاهتمام باللغة والثقافة الأمازيغيتين ؛
- تخصيص ملف بمجلة "آفاق" للفكر الفلسفي في المغرب ؛

2. ست **محاضرات شهرية**، يستضيف الاتحاد في كل واحدة منها شخصية من عالم الفكر والثقافة والفن ومعقبين للمناقشة.

3. **الكاتب وجمهوره** : لقاءات حوار مفتوح مع كتاب وشعراء وباحثين ممن لهم تراكم وتجربة غنيين (7 لقاءات).

4. **جائزة اتحاد كتاب المغرب** للأدباء الشباب 2006-2007 : الإعلان عن النتائج وإصدار الكتب الفائزة ولقاء احتفائي بالفائزين.

5. البت في طلبات **العضوية** لسنة 2006 والنصف الأول من سنة 2007.

6. مجلة **"آفاق"** : إصدار أربعة أعداد.

7. **الإصدارات** : ستبرمج حسب ميزانية الاتحاد والجهات الداعمة والموارد المالية المحتملة.

8. إيلاء الاعتبار اللازم للغة العربية ولما هي جديرة به من عناية وترسيخ مكانتها باعتبارها اللغة الرسمية للبلاد، والإسهام في العمل من أجل تطوير قدراتها ودورها في الحياة وفي المؤسسات وفي التواصل، على أن تكون سنة 2007 سنة للاهتمام الرسمي والشعبي بدور هذه اللغة وسبل الارتقاء بوظائفها.

9. أكد المجلس المواقف المبدئية لاتحاد كتاب المغرب بخصوص احترام حرية الاعتقاد والتفكير والتعبير، حيث جدد تضامنه مع أسبوعية "نيشان" وحقها في التعبير الحر المسؤول عن قضايا واهتمامات المواطنين، وعن ردود أفعالهم الثقافية الطبيعية عما يعتمل في المجتمع من أفكار وسلوكات، ويشجب المطالبة بالمنع من ممارسة المهنة.

سيتم إنجاز هذا البرنامج، في فقرات أساسية منه، بالتنسيق مع فروع اتحاد كتاب المغرب وبشراكة ودعم وتعاون مع شركاء الاتحاد.

مراكش 13 : يناير 2007
المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

– **إصدارات الاتحاد :**

- مجلة آفاق العدد 72، نونبر 2006.
- عبد الله العروي، **عوائق التحديث**، سلسلة محاضرات الشهر، نونبر 2006.